LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

Pise et Lucques

MÊME COLLECTION

Amsterdam et Harlem, par L. Dumont-Wilden, 128 gravures.

Athènes, par Gustave Fougères, 168 gravures.

Avignon et le Comtat-Venaissin, par André Hallays, 127 gravures.

Bâle, Berne et Genève, par Antoine Sainte-Marie-Perrin, 115 gravures.

Barcelone et les grands sanctuaires catalans, par G. Desdevises du Dézert, 144 gravures.

Blois, Chambord et les Châteaux du Blésois, par Fernand Bournon, 101 gravures.

Bologne, par Pierre de Bouchaud, 124 gravures.

Bordeaux, par Ch. Saunier, 105 gravures.

Bourges, et les Abbayes et Châteaux du Berry, par G. Hardy et A. Gandilhon, 124 gravures.

Bruges et Ypres, par Henri Hymans, 116 grav.

Bruxelles, par Henri Hymans, 137 gravures.

Caen et Bayeux, par H. Prentout, 104 grav.

Carthage, Timgad, Tébessa, et les villes antiques de l'Afrique du Nord, par René Cagnat, de l'Institut, 113 gravures.

Clermont-Ferrand. Royat et le Puy-de-Dôme, par G. Desdevises du Dézert et L. Bréhier, 142 gravures.

Cologne, par Louis Réau, 127 gravures.

Constantinople, par H. Barth, 103 grav.

Cordoue et Grenade, par Ch.-E. Schmidt, 97 gravures.

Cracovie, par Marie-Anne de Bovet, 118 grav.

Dijon et Beaune, par A. Kleinclausz, 121 gravures.

Dresde, par G. Servières, 119 gravures.

Florence, par Émile Geehart, de l'Académie française, 176 gravures.

Fontainebleau, par Louis Dimier, 109 gravures.

Gand et Tournai, par Henri Hymans, 120 grav.

Gênes, par Jean de Foville, 130 gravures.

Grenoble et Vienne, par Marcel Reymond, 118 gravures.

Le Caire, par Gaston Migeon, 133 gravures.

Londres, Hampton Court et Windsor, par Joseph Aynard, 164 gravures.

Milan, par Pierre-Gauthiez, 109 gravures.

Munich, par Jean Chantavoine, 134 gravures.

Moscou, par Louis Léger, de l'Institut, 93 grav.

Nancy, par André Hallays, 118 gravures.

Naples et son Golfe, par Ernest Lémonon, 124 gravures.

Nevers et Moulins, par Jean Locquin, 130 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger Peyre, 85 gravures.

Nuremberg, par P.-J. Rée, 106 gravures.

Oxford et Cambridge, par Joseph Aynard, 92 gravures.

Padoue et Vérone, par Roger Peyre, 128 gravures.

Palerme et Syracuse, par Charles Diehl, 129 gravures.

Paris, par Georges Riat, 151 gravures.

Pérouse, par René Schneider, 115 gravures.

Poitiers et Angoulême, par H. Labbé de la Mauvinière, 113 gravures.

Pompéi (Histoire — Vie privée), par Henry Thédenat, de l'Institut, 123 gravures.

Pompéi (Vie publique), par Henry Thédenat, de l'Institut, 77 gravures.

Prague, par Louis Léger, de l'Institut, 111 grav.

Ravenne, par Charles Diehl, 134 gravures.

Rome (l'Antiquité), par Émile Bertaux, 141 gravures.

Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile Bertaux, 117 gravures.

Rome (De Jules II à nos jours), par Émile Bertaux, 100 gravures.

Rouen, par Camille Enlart, 108 gravures.

Saint-Pétersbourg, par Louis Réau, 150 grav.

Séville, par Ch.-Eug. Schmidt, 111 gravures.

Stockholm et Upsal, par Lucien Maury, 128 gravures.

Strasbourg, par Henri Welschinger, de l'Institut, 117 gravures.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul Vitry, 107 gravures.

Troyes et Provins, par L. Morel-Payen, 120 gravures.

Tunis et Kairouan, par Henri Saladin, 110 gravures.

Venise, par Pierre Gusman, 133 gravures.

Versailles, par André Pératé, 149 gravures.

Évreux, imprimerie Ch. Hérissey, Paul Hérissey, succr

Les Villes d'Art célèbres

Pise et Lucques

écrit en 1914

PAR

JEAN DE FOVILLE

mort à la guerre le 25 Février 1915
dans le Combat des Eparges

Ouvrage orné de 129 Gravures

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1914

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/piseetlucques00fovi

Phot. Alinari.

Vue générale de Pise prise du *Lungarno regio.*

PISE

CHAPITRE PREMIER

PHYSIONOMIE DE PISE

Une cité morte, enfermée dans l'anneau de ses tristes murs rouges, une vieille ville de province aux rues uniformes, dormant sur les deux rives de son fleuve, encerclée de médiocres faubourgs modernes et d'une plaine sans arbres, l'image terne, usée, avilie, d'une interminable déchéance, qui se traîne depuis cinq siècles, — telle est Pise pour beaucoup de voyageurs hâtifs. Ils savent pourtant qu'une place herbeuse, tout au bout de la ville, entoure de silence trois insignes reliques, le Dôme, le Baptistère et le Camposanto ; et ils se pressent de visiter ces monuments de marbre que domine la tour penchée. Rien autre ne compte, ici, pour les touristes qui, entre deux trains, saluent ces gloires solitaires, et repartent aussitôt pour Florence ou pour Rome.

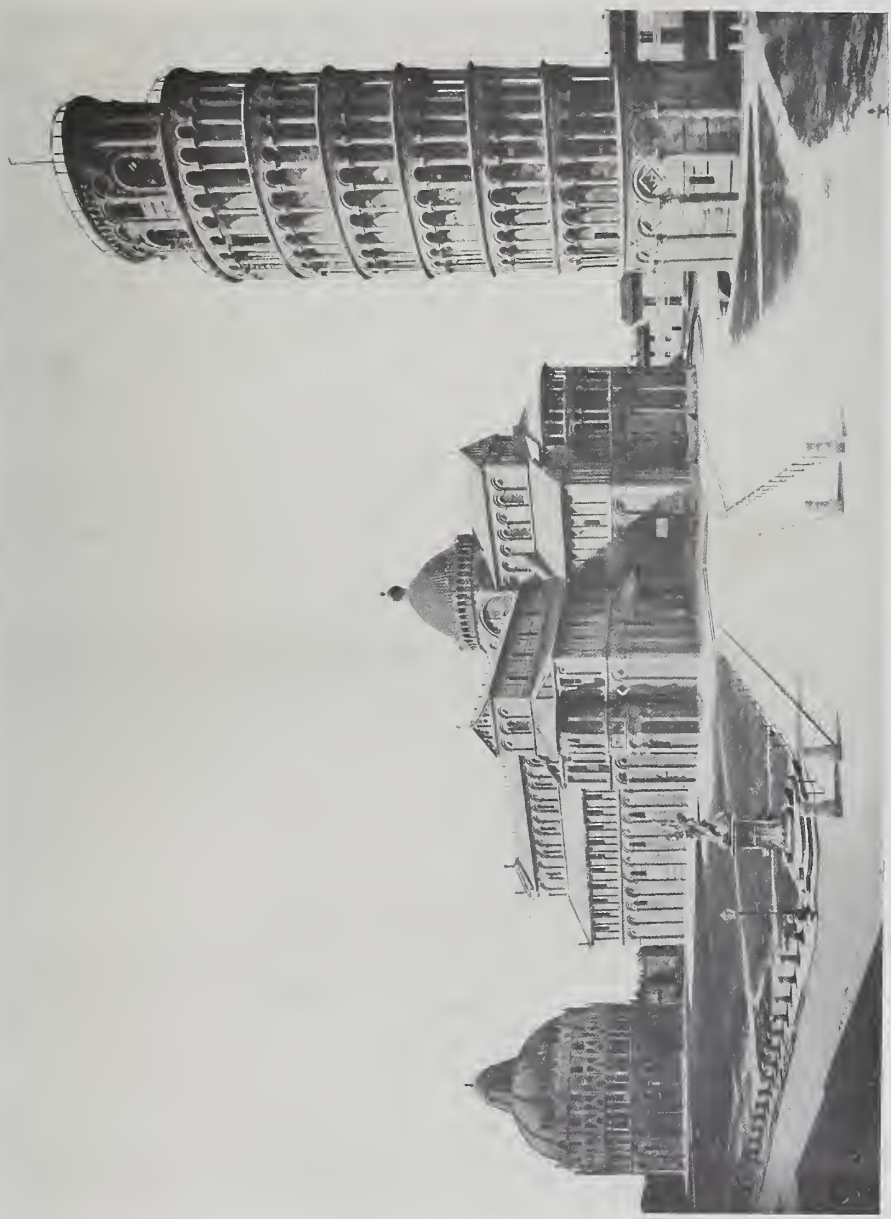
Si telle est Pise, pourquoi a-t-elle chanté aux poètes un hymne si mélancolique? Pourquoi Alfieri, Byron, Keats et Shelley, pourquoi Leopardi, Michelet, et tant d'autres, l'ont-ils aimée d'un si pénétrant amour?

C'est que peu de villes enferment un pareil secret de tristesse. Il suffit de s'attarder quelques jours en elle pour l'entendre murmurer cette grande harmonie en mineur, qui s'élève de ses pierres chargées de souvenirs, de ces rives encaissées où l'Arno coule sur un limon sablonneux, de ces palais vides, de ces églises de marbre, et de cette plaine même, souvent brumeuse, qui la sépare des montagnes ou de la mer. L'histoire parle ici d'une voix tragique, et la ville gibeline est pleine de drames ou de légendes. Mais, sans même évoquer les vicissitudes d'un tel destin, le voyageur, qui écoutera au bord du fleuve cette musique du paysage, s'emplira d'une tristesse féconde, qui le préparera à mieux goûter la poésie de ces lieux où tant d'humanité a vécu et souffert. Tristesse où se mêle une certaine douceur, — la douceur d'une cité calme et d'un climat tiède, — et dont Leopardi avait si vivement senti, tout un hiver, le charme enveloppant! Combien de villes italiennes nous donnent-elles une sensation pareille? Ferrare est moins grave, Mantoue plus théâtrale, Ravenne plus âprement désolée. Mieux que ces autres cités déchues, Pise porte, avec simplicité et noblesse, ce grand manteau de deuil qui lui sied. Ce sont des sœurs qui se ressemblent: mais Pise est plus que les autres riche en enseignements.

D'ailleurs, même avant d'entendre s'exhaler ce lyrisme qu'elle enferme, un voyageur attentif y goûtera un pittoresque que les touristes distraits lui dénient: murailles de brique encore couronnées de créneaux, et où les béliers florentins ouvrirent tant de brèches, palais blancs et noirs aux fenêtres en tiers-point, palais de la Renaissance aux façades d'un style pur, mais où de lourds balcons de marbre, suspendus à quinze mètres de haut, permettent à l'œil de mesurer l'énorme hauteur des étages, — ruelles où les tours du moyen âge servent aujourd'hui de maisons populaires, — églises parées de marbre, attirantes et vénérables, — cloîtres charmants, et jardins fermés, dont les sombres verdures dépassent les murs sévères, — citadelle rouge, au bout du fleuve, campaniles au bout de chaque rue, et toujours, au nord et à l'est, les lignes arrondies des monts Pisans, qui, selon les heures, apparaissent couleur de brouillard, ou couleur de ciel, ou d'un beau vert d'émeraude sur lequel se détachent les notes claires des maisons et des villages.

Il suffit d'aller sans hâte de la gare à la place du Dôme pour entre-

voir tout cela, et en découvrir l'attrait pittoresque. L'attrait plus immédiat qu'éprouvent les voyageurs sur la grande place où se regardent le



Phot. Alinari.

Le Baptistère, la Cathédrale et la Tour penchée.

Dôme et le Baptistère, pour être incontesté, n'est pas moins saisissant. Ces demeures de marbre réservées à Dieu et aux morts, au bout de cette

étrange prairie, et qui se détachent noblement sur les remparts roses, sur l'horizon des montagnes, et sur un ciel où le vent de mer accumule tant de nuages, sont les plus beaux asiles de silence et de recueillement que puisse souhaiter une âme encline aux rêves : rien de désordonné ne s'en dégage ; ces deux églises, dont les marbres blancs ont bu le soleil pendant huit cents années, nous enseignent l'équilibre, si elles nous détournent de la joie : près de la porte de la cathédrale, en face du campanile, une vieille statue du roi David, placée dans une niche, symbolise

Phot. Alinari.

Vue générale de Pise.

justement ces harmonieux regrets que les rêveurs accueillent ici dans leur cœur. A l'intérieur du Dôme, les colonnes antiques, apportées par les marins pisans, le Christ sombre de la mosaïque absidiale, et le saint Jean de Cimabuë qui veille près de lui, l'impérieux aigle de marbre de Giovanni Pisano et les raides figures qui gardent la chaire de la grande nef, se concilient avec la molle *Sainte Agnès* d'Andrea del Sarto, avec les broderies de marbre de Stagio Stagi, ou même avec le grand plafond d'or chargé d'ornements baroques : pourquoi ? par quelle vertu ? Par celle, sans doute, de cette puissante et claire architecture romane, austère mais séduisante, et qu'aucune décoration n'écrase, et qui fond sans peine en un même accord les contradictions des siècles. Dans la nef ronde et nue du Baptistère, on n'entend plus qu'une seule note sévère et robuste : le sacristain qui vous fait écouter le curieux écho de la voûte n'y éveille

qu'une musique sévère, dont ne s'égaye qu'une seconde notre futilité ; une harmonie grave convient à la Vierge de Niccola Pisano, qui a le visage de la Phèdre antique, ou à celle de Giovanni, au portail majeur, reine-mère orgueilleuse, mais si austère et si triste.

Tristesse poétique, du reste, et qui s'épanouit toute dans le Camposanto. On se souvient de l'éloquente rêverie qu'y a jadis traînée Michelet : il suffit de le vouloir, pour en retrouver l'écho exact, dans cette blanche

Phot. Alinari.

Corridor oriental du Camposanto.

demeure des morts. Les fresques tragiques de Traini, et celles de Benozzo, d'une grâce presque allègre, ne se contredisent pas : le temps a effacé les couleurs trop vives, et les jeunes vendangeuses florentines ne sont plus elles-mêmes que des ombres. Il n'y a de vivant ici que les rosiers qui croissent dans le jardin gazonné, entre les délicates fenêtres de marbre, sous le regard de ces visages pensifs sculptés aux retombées des arcs : un carré d'herbe, des roses, quatre minces cyprès, c'est assez de nature pour embellir, dans ce silence, le sommeil de ceux qui sont couchés ici.

Il fait bon, si l'on a le goût de ces sombres enchantements, errer dans les galeries quand la pluie brouille les horizons et arrose la funèbre

pelouse : l'ombre s'accumule sous la charpente aux grosses poutres visibles, les trois morts et les trois vifs, avec leur suite brillante, s'estompent dans la fresque où le *Triomphe de la mort* est peint en couleurs crues, les bas-reliefs du XIVe siècle et les statues maniérées du XIXe — la muse de Dupré et la pleureuse de Bartolini — se confondent dans la perspective obscure des vastes couloirs glacés. Rien ne frappe plus le regard, que les fines arcatures de marbre, et la longue file de sarco-

Phot. Alinari.

Palais de l'Horloge.

phages rangés entre leurs piliers : des tombeaux vides, et des fenêtres aux parures blanches, ouvertes sur un pan de ciel pluvieux. Où sentirions-nous mieux l'ultime vérité humaine, — que tout est vanité, hormis les beaux songes que règle une harmonie intime, et qui s'envolent au delà des horizons prochains ?

Et pourtant, que le vent de mer chasse les nuages ! les roses mouillées du jardin trembleront dans le soleil. Alors, sortez sur la place du Dôme : quel soudain miracle ! Un ciel d'une profondeur sans mesure nous remémore que cette ville aux toits plats est une ville du Midi, et que là-bas, au bout de la morne plaine d'alluvions, bleuit la Méditerranée. Un flot de joie se répand doucement et victorieusement sur ces monuments sécu-

laires : on n'y sent plus ce poids des siècles. Le soleil italien pénètre si intimement, si profondément leurs marbres, qu'on les croirait construits d'un or pur, léger, et qui ne vieillit pas. Tout était mortuaire, et voici que tout est limpide, juvénile et joyeux. C'est la terre des renouvellements, de l'éternelle *renaissance*. Le Camposanto même, où Byron venait au clair de lune et où Michelet s'enivrait d'une sombre philosophie, n'est plus qu'une heureuse maison blanche, aux lignes simples, enfermant un jardin hanté d'oiseaux.

Phot. d. l'Auteur.

San Francesco.

Montez dans un tel moment sur la tour penchée. Vous ne penserez plus à l'énigme de son inclinaison : contents d'aimer ses beaux arcs réguliers, vous vous hâterez d'atteindre la plateforme, et contemplerez à vos pieds la ville aux toits bruns, les cours plantées d'orangers et l'Arno qui s'arrondit entre ses quais de pierre, traverse ensuite une plaine dénudée où n'apparaissent que de rares campaniles, et va se perdre au loin dans la mer, qui brille comme un miroir, jusqu'à Livourne au sud, au nord, jusqu'aux monts de Carrare. A l'ouest, les bois de San Rossore moutonnent à perte de vue : De l'autre côté, les monts Pisans haussent vers l'azur leurs masses puissantes. A l'est, des collines d'un bleu pâle ferment la vallée dont les chemins mènent vers Florence...

C'est alors qu'il faut oublier toute philosophie grave, et savourer uniquement la joie presque physique que donne la lumière. Lumière du matin, du midi ou du soir, ardent soleil montant, ou teintes nuancées du crépuscule, — qu'importe ? Quand la terre communie avec le soleil, la vie n'a pas besoin de la pensée pour connaître la plénitude du bonheur.

Mais dès que le soleil est tombé dans la mer, c'est au bord du fleuve

que le crépuscule est doux. Dans l'eau unie et jaune, les premières étoiles posent des reflets d'argent pâle. Deux rangées de palais — la plupart démesurés pour une petite ville de province — se regardent, sur les deux rives. Près du *Pont du Milieu*, sous les très vieilles arcades du *Borgo*, bourdonne la foule des artisans que l'heure a libérés, — une petite foule, à laquelle donne quelque importance l'étroitesse de cette rue du moyen âge. C'est le seul moment et le seul endroit où Pise paraisse vivante et

Phot. Alinari.

Le cloître de San Francesco (Musée civique).

bavarde. Mais il suffit de s'éloigner du *Borgo* et de suivre les quais aux dalles blanches, pour retrouver cette paix confidentielle qui a séduit les poètes.

Sans errer dans les ruelles parallèles au fleuve où se cachent les débris de tours de guet, ces tours carrées où se barricadaient les grandes familles avec leurs clients, les jours de guerre intestine — entre Raspanti guelfes et Bergolini gibelins, — on trouve, le long des quais, une longue suite de palais pleins de légendes. C'est dans le palais Médicis, aux grandes arcatures en tiers-point, que Cosme Ier aurait fait périr, entre les bras de sa femme, Éléonore de Tolède, leur fils Garzia, accusé de fra-

tricide : légende calomnieuse, mais à laquelle l'âme du tyran prêtait quelque vraisemblance. Le Palais royal, bâti au XVIe siècle pour Cosme, a abrité après lui tous les grands-ducs de Toscane, l'odieux Francesco-Maria aussi bien que Ferdinand Ier le Pacifique, qui fit revivre Pise, et ceux de la maison de Lorraine, débonnaires bienfaiteurs de la Toscane. Le beau palais Toscanelli (près du palais Médicis) a servi de demeure à Byron (1821-1822), et le palais voisin accueillit Alfieri. Sur l'autre rive, dans une maison plus simple, Shelley passa le dernier hiver de sa courte

Phot. de l'Auteur.

Le port des gondoles.

vie : Byron et lui conversaient le long du fleuve. Byron faisait plus de bruit dans Pise, mais Shelley, qui y pleura Keats en vers immortels, nous touche aujourd'hui davantage. Presque autant que le cimetière de Rome, ombragé d'immenses cyprès, cette rive déserte est propice à l'évocation de ces ombres élégiaques.

Au delà de ce palais, vers l'est, s'étend un quartier confus où l'on ne va guère, et dont le pittoresque est pourtant inouï : là se dressait, jusqu'au déclin du XVIIIe siècle, la citadelle florentine bâtie par San Gallo. Il n'en reste que quelques bastions et quelques murs, enfermant un dédale de galeries bizarres et d'obscurs et délicieux jardins ; on passe sous une voûte basse, on longe le vieux rempart qu'ombragent les hauts peupliers de la berge, on s'enfonce dans une rue aux maisons pauvres ; une

petite place poudreuse a pour fond une maison où la légende faisait naître Galilée ; si l'on entre dans le jardin créé par la princesse Corsini-Scotto, on goûte mieux encore le charme inattendu de cette forteresse ruinée, transformée en bosquets d'yeuses et de lauriers. Et tout cela sans doute est sans beauté régulière : mais qui ne s'attarderait avec plaisir dans ce labyrinthe créé par les siècles ?

Phot. de l'Auteur.

Fontaine du XVIe siècle (via del Giardino).

Si vous êtes venu errer là un jour de soleil, retraversez le fleuve et longez les murs plus minces du nord-est, jusqu'au bout d'un quartier d'artisans, où passent dans la rue les chars de la campagne traînés par des bœufs. Après avoir suivi ces rues anciennes aux noms charmants, — la rue de la Rose, la rue Sainte-Marthe, la rue du Jardin, qui entourent une jolie église baroque cachée par les maisons, — arrêtez-vous devant ce *Port des gondoles*, où jadis abordaient les barques lentes qui, par un canal traversant les marais, venaient de la campagne : les marais sont asséchés, le canal a été en partie comblé, et l'on ne voit plus de gondoles dans ce bassin inutile. Mais il reste une petite place bizarre et pittoresque, où murmure une fontaine.

Par d'autres rues aussi calmes, le voyageur arrive à la grande église froide et triste des Franciscains. Leur couvent et leur cloître enferment aujourd'hui le musée civique. Avant d'y revenir étudier l'art de la cité, que le voyageur y entre au moins pour voir la tendre *Madone* de Gentile da Fabriano au manteau d'or, les tapisseries des Médicis, et les drapeaux de ce fameux *Jeu du pont* qui suffit pendant trois siècles à la combativité des Pisans asservis.

Si le voyageur continue sa promenade paresseuse dans ces quartiers d'aspect provincial, il visitera Santa Caterina, où conversent éternellement l'archange Gabriel et la Vierge annoncée. Plus loin, derrière le palais archiépiscopal dont le beau cloître enferme un Moïse gesticulant d'Andrea Vaccà (1700), un grand jardin de citronniers — le jardin de l'archevêque, où ne pénètre point le touriste, — sert d'asile, le soir, à tous les oiseaux du voisinage. Si rien ne trouble leur bavardage, il trouble

Phot. Alinari.

L'Arsenal.

peut-être les prières de ceux qui n'ont pas, comme saint François, le pouvoir de leur imposer silence. Mais le promeneur solitaire, qui n'est pas obligé à des devoirs religieux, s'amusera quelques instants de leur chœur enfantin.

Ainsi, Pise offre à la flânerie cent prétextes. Hormis le jardin botanique, tous ces jardins, il est vrai, sont fermés au passant. Seulement, après des heures consacrées à étudier l'art pisan, celui qui veut reposer ses yeux et son esprit en pleine nature, trouve, non loin de la ville, des forêts, des plages et des montagnes. Entre l'embouchure du Serchio et celle de l'Arno, s'étendent les bois de San Rossore, merveilleuse forêt, plus touffue que les autres forêts d'Italie. Les Médicis y avaient des

cascine, c'est-à-dire des fermes avec de vastes pâturages et de grandes laiteries ; ils y avaient même fondé, en 1622, un élevage de dromadaires, qui subsiste encore. Une vieille tour de briques située au nord, près du Serchio (la tour Riccardi), et de longues avenues ajoutent au pittoresque de ces bois, coupés de prairies. L'un de ces chemins mène, vers la mer, à une villa royale, séjour d'élection des souverains d'Italie, qui ont succédé dans ce domaine aux grands-ducs.

Mais si, en sortant de Pise, on suit la rive gauche de l'Arno, le spectacle,

Phot. de l'Auteur.
Terrasses des jardins Corsini (ancienne citadelle de Pise).

plus austère, a aussi plus de grandeur. Les chemins s'en vont vers d'anciennes bourgades, chacune possédant son église romane, dont la plus vénérable, San Piero in Grado, qu'entoure une lande humide, se dressait jadis au bord même de la Méditerranée, dans ce *Porto Pisano* d'où les nefs italiennes s'élancèrent à la conquête de l'Orient. Depuis des siècles, la mer s'est retirée plus loin, et des pinèdes se sont élevées à la place de l'ancien estuaire de l'Arno. C'est entre leurs futaies magnifiquement monotones, entre San Rossore et Tombolo, que l'on gagne la plage où se rejoignent le fleuve et la mer, la *Marina di Pisa*, qui occupe cette *bocca d'Arno* dont Gabriele d'Annunzio a chanté la beauté chaude et âpre, et où le bruit des vagues répond au bruit du vent dans les pins. Là encore, la déchéance de Pise est inscrite : l'hiver, quelques pêcheurs à peine tirent leur barque sur ce sable qui a comblé son port.

On retrouve sur ces rives le souvenir de Shelley, qui périt non loin de là au cours d'une promenade en mer : la mer rejeta son corps sur ces sables où Byron et Leigh Hunt, avec une emphase inutile, vinrent brûler son cadavre. Les romantiques ont les premiers compris toute la beauté de

Phot. Alinari.

Vue des rives de l'Arno à San Rossore.

cette contrée sévère : leur souvenir y flotte encore, et l'anime pour nous.

De ces bords, le voyageur remontant vers le nord, retrouve les lignes bleues des monts Pisans : il est facile de les atteindre, et de gagner au moins la vallée de Calci où s'abrite une immense et riante Chartreuse. Au-dessus, le mont de la Verruca dresse sa crête aiguë et pierreuse, où se hérissent de petits pins étiques et où s'effritent les dernières pierres d'une forteresse féodale ; de son assise, on jouit d'une vue incomparable : l'Apennin s'élève au delà des monts Pisans, la mer blanchit le long des pinèdes ; mais surtout, la place où est Pise attire le regard : si ce n'est

plus — de si loin — qu'un petit espace, l'esprit se souvient de tout ce qu'il contient de mélancolie et de gloire. De cette gloire, il nous reste à décrire les plus beaux monuments ; et nous voudrions persuader les voyageurs de s'arrêter plusieurs jours au moins devant tant de chefs-d'œuvre. Mais que ceux à qui il ne serait pas donné de s'attarder longtemps à Pise en savourent au moins la complexité et « l'accord romantique » qui toucha Leopardi ; car, pour l'avoir compris et goûté, il ne faut ni méditations profondes, ni profonde philosophie : il suffit d'avoir erré un soir de printemps ou d'automne sur le Lungarno désert, et dans les galeries de marbre qui protègent l'enclos des morts.

Phot. de l'Auteur.

Les bords de l'Arno à Pise, en amont de l'ancienne citadelle.

Phot. Alinari.

San Piero a Grado.

CHAPITRE II

ORIGINES DE PISE. — MONUMENTS DU MOYEN AGE

Les auteurs anciens parlent des lointaines origines de Pise avec assez d'imprécision et de variantes, pour que nous soyons autorisés à conclure qu'on ignore tout de sa naissance. Strabon en attribue la fondation à des habitants de *Pisa* en Elide, conduits par Nestor : ce n'est là qu'un rapprochement étymologique. Le nom de la cité vient-il, comme on l'a dit, du vieux mot homérique, τὰ πίσεα, qui désigne des prairies imbibées d'eau ? ce n'est pas invraisemblable. N'en retenons qu'une chose : à savoir que cette bourgade maritime, commandant le confluent et l'estuaire de deux fleuves, est très probablement d'origine grecque.

Cette situation aurait dû favoriser de bonne heure le développement de la colonie : mais, sans doute, un paludisme, qui depuis a disparu, écarta les immigrants. Aujourd'hui, les alluvions de l'Arno ont transformé lentement ce rivage. Le Serchio, l'*Auser* des Latins, rejoignait

l'Arno à Pise, et ils se perdaient ensemble dans la Méditerranée à vingt stades (3 kil. 700) des murs de la ville. Mais les sables de l'Arno comblèrent cet estuaire marécageux et peu à peu les deux fleuves se divisèrent : depuis quelques siècles, le Serchio se jette directement dans la mer, trois lieues plus au nord.

Au temps d'Auguste, Strabon parle de Pise comme d'une petite ville ayant sensiblement perdu de son importance, malgré l'activité de ses chantiers de navires et des carrières de marbre qu'elle exploitait. Infestée par les pirateries des Ligures, elle s'était donnée à Rome vers 190 avant J.-C. : Rome y envoya une colonie. Protégée par Auguste, elle reçut le nom de *Colonia Julia Pisana*. Mais, cette ville, qui, au temps de son indépendance, n'a jamais frappé monnaie, resta obscure jusqu'au déclin de l'Empire : les quelques ruines de Thermes romains — ces prétendus *Bains de Néron* — subsistant encore aujourd'hui à côté de la porte de Lucques, et dont la fondation ne remonte pas au delà du temps d'Adrien, manquent de grandeur et de richesse.

Cependant, quand l'affaiblissement et le morcellement de l'Empire, rendirent une plus grande autonomie aux cités qui surent se défendre, Pise commença à reprendre peu à peu l'importance que lui donnait sa situation géographique. L'*Itinéraire* de Rutilius (vers 420) parle déjà de ce *Portus pisanus*, à l'embouchure de l'Arno, d'où les Pisans devaient dominer une partie de la Méditerranée. Mais de nombreux fragments de sculpture, datant de la fin du Haut Empire, nous attestent mieux encore la richesse relative de la cité. Si quelques-uns des sarcophages antiques peuplant les galeries du Camposanto ont été importés de Grèce ou d'Asie au moyen âge, la plupart ont été sculptés à Pise aux IVe et Ve siècles. Beaucoup sont de grandes urnes de marbre, élégamment décorées de cannelures en forme de strigiles et aux angles desquelles sont sculptés des lions rugissant ou dévorant leur proie. Parfois on y remarque le groupe d'Eros et de Psyché, dont l'amour symbolise les ardeurs de l'âme vers la vie éternelle. Les imagiers du moyen âge ont copié ces thèmes décoratifs de la sculpture funéraire des derniers siècles de l'Empire : ce qu'ennoblit l'idée de la mort demeure, parmi les choses humaines, la plus profondément durable.

Si l'on se plaît à rêver le long des blanches arcades du Camposanto, on goûtera pour leur sens, autant que pour leur beauté, ces marbres témoins d'un obscur passé. Une stèle funéraire de style attique, commémorant une femme morte en couches, nous la montre assise, grave et songeuse, devant une autre femme qui porte le nouveau-né emmailloté :

cette belle sculpture de Paros blond, reproduisant un des thèmes fréquents de l'art funéraire du IVe siècle avant notre ère, a été certainement importée à Pise. Non loin de cette stèle, un morceau de plus basse époque figure le groupe célèbre des trois Grâces : c'est une petite réplique assez secondaire d'un chef-d'œuvre fameux, et elle a pu être exécutée à Pise même. Mais ce groupe mutilé, dont le charme demeure profane, prend un accent singulier parmi tant d'œuvres chrétiennes. On voit aussi dans cette

Phot. Alinari.

Nef majeure de San Piero a Grado.

maison des morts des sarcophages païens qui ont été réutilisés comme tombeaux au moyen âge, et le plus célèbre est celui où est sculptée l'histoire de Phèdre : les restes de la comtesse de Toscane, Béatrice, y ont été enfermés (1076), et l'on verra que les bas-reliefs dont l'a orné un sculpteur du IIe siècle de notre ère ont inspiré, au XIIIe, Nicolas de Pise.

Rien ne nous montre mieux les profondes racines qui rattachent Pise à sa vie antique. Dans un autre quartier de la ville, sur la rive gauche de l'Arno, près de l'église San Martino, un fragment de haut relief romain enchâssé dans le mur d'une maison (via San Martino, n° 35), évoque aux yeux de celui qui le découvre tout à coup ces anciennes ori-

gines. Cette sculpture, qui n'est pas antérieure au déclin du IIIe siècle après Jésus-Christ, figure une femme debout, relevant son voile d'un geste grave. Mais au moyen âge, une légende s'était formée au sujet de ce marbre : le quartier de la rive gauche ne date que de l'époque carolingienne, et l'on croyait que ce relief était le portrait d'une noble Pisane, Chinsica de' Sismondi, laquelle, selon la tradition, aurait sauvé la ville lors d'une incursion de pirates sarrasins. Tout ce quartier de la rive gauche en prit le nom même de Chinsica. Il n'est pas invraisemblable que cette sculpture provienne d'un sarcophage romain où aurait été ensevelie la vraie Chinsica. Mais il est nécessairement antérieur de plusieurs siècles à la date où elle a pu vivre : cette légende pisane rajeunit, on le voit, le monument qui la perpétue.

La lutte contre les Sarrasins, tout en éprouvant Pise, contribua à sa grandeur. La nécessité de combattre la fortifia, la victoire lui inspira des ambitions nouvelles. Sa flotte s'était peu à peu accrue, et sa puissance maritime, attirant chez elle tout un peuple de marchands qui déborda hors de ses murs, jusque sur la rive gauche du fleuve, fit grandir sa puissance continentale. Au Xe siècle, Lucques, la cité voisine, résidence des ducs de Toscane, gardait son antique supériorité sur Pise. Mais dès le début du XIe siècle, Pise reprit l'avantage et battit sa rivale (1003). Toutefois, sa vraie force était sur mer. Elle louait ses flottes aux Grecs de Calabre, et les aida ainsi à prendre Messine, en 976, et, en 1006 à remporter devant Reggio sur les vaisseaux fatimites une victoire plus durable. Cependant Moudjehid (ou mieux Moëzz-Ibn-Bâdis), l'émir des Baléares, — le *Mugetus* des vieilles chroniques pisanes, — avait pris Cagliari (1002) et achevé l'asservissement de toute la Sardaigne. En 1012, une incursion des Sarrasins menace de détruire Pise : ils ne se rembarquent qu'après avoir laissé dans la cité de nombreuses ruines. Alors, les Pisans s'allient aux Génois et vont chercher les Infidèles en Sardaigne : de 1015 à 1020, une série de victoires purge l'île des soldats de Moudjehid ; les vainqueurs, il est vrai, ne s'entendent point pour le partage de leur conquête, mais ce sont les Pisans qui en chassent les Génois, la gardent, et s'installent même sur plusieurs points de la Corse. Leurs progrès dans le Sud ne sont pas moins éclatants. Ils combattent les vaisseaux fatimites jusque sur les côtes d'Afrique. Surtout, en 1063, ils détruisent glorieusement à Palerme la plus belle flotte des Sarrasins, et reviennent chargés d'un immense butin. Malgré la prospérité du port d'Amalfi, ils tendaient à devenir la première puissance de la Méditerranée. Selon plusieurs chroniqueurs, qu'on a du reste contestés, leurs vais-

seaux prirent part à la première Croisade : il est certain qu'à compter de ce temps, leurs entreprises commerciales s'étendirent jusqu'en Syrie, et qu'ils nouèrent des relations suivies avec les îles Ioniennes, Rhodes, les côtes d'Asie mineure, et Constantinople où les Comnène leur accordèrent des privilèges.

Phot. Alinari.

San Sepolcro.

Libre et puissante, cette race, mêlée d'éléments grecs, étrusques et latins, devait enfanter un art : et en effet l'architecture pisane est née en ce XIe siècle qui vit croître avec une si heureuse fécondité la fortune de la ville. Enrichis par la victoire de Palerme, les Pisans rebâtirent leur cathédrale : le monument s'éleva dans un style où se fondaient harmonieusement les influences byzantines et lombardes, et qui offrit un clair et séduisant modèle à tous les architectes de la région. Bientôt, la république réédifia dans le même style et revêtit de marbre la plupart de ses églises. Ainsi est éclose cette architecture qu'on appelle généralement

l'architecture pisane, et qui constitue l'un des plus florissants rameaux de l'art roman.

Il faut en chercher les premiers motifs dans la cathédrale, dans l'église S. Paolo in Ripa d'Arno, sur la rive gauche, et dans deux autres situées à quelque distance de la ville, S. Piero a Grado et S. Cassiano, enfin dans deux curieux petits édifices de plan octogonal, tous deux situés sur la rive gauche, S. Agata et S. Sepolcro.

Cette petite chapelle de S. Agata, enclose dans le jardin d'un couvent de Bénédictines, a été édifiée vers 1065 ; c'est une jolie construction de briques, à grandes arcartures en plein cintre, dominant des ouvertures étroites, assemblées trois par trois, et qui dérive très visiblement de l'architecture byzantine. On en trouverait les divers motifs dans l'Hagia Théotokos, bâtie au XIe siècle à Constantinople. Mais il est plus que probable qu'elle a été imitée des églises grecques de l'Italie méridionale. L'église octogonale de S. Sepolcro, attribuée à l'architecte Diotisalvi, dont nous reparlerons, a été fondée quatre-vingts ans plus tard environ : l'imitation de S. Agata y est certaine, quoique la tradition y voie une copie du Saint-Sépulcre de Jérusalem, tel qu'il était avant sa reconstruction, à l'époque gothique ; on y perçoit effectivement un souvenir de l'antique architecture chrétienne de Syrie. En tout cas, ces deux monuments sobres et restreints, bien qu'ils aient été certainement étudiés par les architectes du Baptistère, ont exercé peu d'influence sur la vraie architecture pisane. Il n'en est pas de même de S. Piero a Grado et de S. Paolo in Ripa d'Arno.

S. Piero a Grado (*ad gradus arnenses*) dresse ses murailles mal crépies et son campanile quadrangulaire, à baies géminées, dans la triste plaine qui, au sud des bois de S. Rossore et de l'Arno, sépare Pise de la mer. Cette église, qui semble aujourd'hui délaissée, a cependant dominé le centre le plus actif de la puissance pisane, ce *Porto pisano* dont un curieux relief de l'abside du Dôme nous montre une image simplifiée, et qui, depuis des siècles, a été comblé par les alluvions. La légende voulait que saint Pierre, arrivant en Italie, eût débarqué en cet endroit et y eût dédié un autel, enfermé aujourd'hui encore dans l'église. Le sanctuaire, certainement très ancien, a été agrandi et transformé dans la suite : deux piliers, interrompant la série de colonnes antiques qui bordent la nef, indiquent l'ancienne limite de la chapelle primitive et le point de départ, vers l'est, de cet agrandissement, — sur la date duquel les auteurs ne s'accordent pas, mais qui ne saurait être postérieur au début du XIIe siècle. Très voisine des basiliques romaines, par son plan, ses

absides, ses colonnes antiques de provenances diverses, sa charpente apparente, l'église est bien *lombarde* par sa sobre décoration extérieure, composée de maigres pilastres et d'étroites arcatures sur modillons. Son campanile, moins sévère de style, n'est sûrement pas antérieur au XIIe siècle. A l'intérieur, de vieilles fresques du XIIIe siècle, sur lesquelles nous reviendrons, ajoutent singulièrement à l'intérêt de cette église vénérable et déchue.

Phot. Alinari.

San Paolo in ripa d'Arno.

S. Paolo in Ripa d'Arno s'élève à l'ouest de la ville, sur la rive gauche, dominant une place tranquille entourée de quelques platanes. C'est une très vieille église de plan basilical, fondée vers 805, mais plusieurs fois remaniée; le bras gauche du transept a été agrandi au XIe siècle; la petite coupole, la belle façade de marbre et même l'extrémité antérieure de la nef ne datent que du XIIe : on a voulu y voir une imitation de la cathédrale. Malgré ses vicissitudes, le monument reste harmonieux. L'intérieur, avec ses larges arcatures d'un dessin maigre, posant sur de minces colonnes, sa charpente, son austère abside de pierre nue, sa grande obscurité, représente bien ce qu'étaient les églises carolingiennes : on y ressent une profonde impression religieuse, surtout aux tombées du

jour, quand seules de petites lumières percent la nuit et éclairent ces murailles aveugles. Près du seuil, un énorme sarcophage romain, à strigiles et à têtes de lion, qui enferme les restes d'un jurisconsulte du XIIe siècle, Burgandio, évoque la plus lointaine aurore de l'art pisan. On a cru longtemps qu'il fallait voir dans la coupole et la façade à galeries de marbre de S. Paolo les plus anciens prototypes de ces nouveautés décoratives qui ont donné à l'architecture pisane sa marque propre : aujourd'hui il est admis, au contraire, que ce furent là des embellissements imités de ceux de la cathédrale. Malgré cela, il reste assez de sa forme ancienne, dans ce sanctuaire mélancolique, pour que nous y respirions plus que dans tout autre monument de la ville, le charme sévère et profond d'un obscur passé.

L'église de S. Cassiano, petit bourg voisin de Pise, sur la rive gauche du fleuve, n'est pas, dans sa forme actuelle, antérieure à la cathédrale : un relief exécuté en 1180 par ce *Biduinus* que nous retrouverons à Lucques, décore l'architrave du portail principal, prouvant que la façade n'a été achevée qu'au XIIe siècle. Mais ses arcs élégants et sobres, ainsi que les incrustations en losanges ou de forme circulaire décorant le tympan de ces arcs, nous permettent, mieux qu'aucun autre exemple pisan (si ce n'est, peut-être, la façade de S. Frediano, petite église du XIe siècle, située près du palais de l'Université), d'observer l'importance des influences byzantines sur cette architecture. Elles se superposent aux influences lombardes, qui dominent encore dans le plan et l'ornementation de S. Piero a Grado. Les Grecs de Constantinople avaient couvert l'Italie méridionale de monuments byzantins, et les Arabes les avaient copiés, non seulement en Sicile, mais jusqu'en Sardaigne, là du moins où, du VIIIe au XIe siècle, ils avaient réussi à se fixer : nous connaissons assez les incursions continues des Pisans dans ces régions diverses, pour comprendre qu'ils y aient cherché des modèles.

Le plus souvent, d'ailleurs, ils surent concilier les influences venant du nord et celles venant du midi. La séduction de leur architecture nationale est faite de cette fusion harmonieuse : la cathédrale nous en donne le plus admirable exemple.

Peu de monuments ont été aussi souvent étudiés ; mais on discute encore sur certains points importants de son passé : sans vouloir imposer au lecteur une théorie personnelle, j'exposerai brièvement les deux thèses principales entre lesquelles se divisent les critiques, apportant chacun des arguments séduisants, mais non irréfragables. La noble simplicité et l'imposante harmonie de cette vaste église frappe tous ceux qui la voient

pour la première fois sur sa grande place, gazonnée comme une prairie ; et, ce qui les frappe aussi, dès l'abord, c'est la richesse et la beauté de ses marbres aux teintes variées, marbre noir, marbre vert, marbre rose, et, surtout, ce marbre blanc que les siècles ont blondi, et qui domine

Phot. Alinari.

Nef de San Paolo in ripa d'Arno.

dans la construction. De ce clair accord de lignes et de couleurs, faut-il déduire que le dôme de Pise est né d'un seul coup, comme la création logique d'un même architecte ?

Selon M. Supino [1], qui a étudié l'art pisan avec tant de pénétration et

1. I. B. Supino, *Arte pisana* (Florence, 1904). *La Costruzione del Duomo di Pisa* (Mem. letta il 26 febb. 1913 alla Classe di Scienze morali della R. Accademia delle Scienze dell' Istituto di Bologna).

d'amour, l'ancienne tradition et la première apparence auraient raison, et la cathédrale se serait édifiée, telle à peu près que nous la voyons, entre 1063 et 1121. La façade daterait de la première moitié du XIIe siècle et serait l'œuvre de l'architecte Rainaldo, qui y a inscrit son nom.

Au contraire, selon l'autre thèse à laquelle Rohault de Fleury, M. Fontana, M. Venturi et M. Papini ont apporté des arguments très forts, il faudrait distinguerp lusieurs périodes dans l'histoire de la cons-

Phot. Alinari.

Cathédrale et tour penchée.

truction. En effet, ne remarque-t-on pas, très vite, que les façades latérales sont bâties en deux appareils différents, et que seule la partie des murs correspondant aux dernières travées des nefs, près de la façade, est de marbre blanc à bandes parallèles et régulières de marbre foncé ? En outre cette partie de l'édifice s'est affaissée sur ce terrain spongieux et se rattache mal aux parties centrales, visiblement plus anciennes. Ces observations, auxquelles s'en ajoutent beaucoup d'autres, ont incité de nombreux auteurs à résumer l'histoire de la cathédrale de la façon suivante : entre 1063 et 1121, sur les plans du maître d'œuvre Buschetto di Giovanni Giudice — probablement pisan, — (le *Busketus* d'une inscription funéraire de la façade), la vieille église Santa Reparata qui s'élevait sur cet emplacement, et encore en dehors des murs, fut réédifiée de fond

en comble, consacrée à la Vierge et portée au rang de cathédrale. Plus tard, à une période qui ne s'acheva que dans le premier quart du XIIIe siècle, le monument fut considérablement agrandi : les transepts furent modifiés, et, surtout, la nef fut prolongée vers l'occident. La nou-

Phot. Alinari.

Façade de la Cathédrale.

velle façade enfin fut commencée après 1204, à l'imitation de la façade du Dôme de Lucques, terminée vers cette époque. Mais les Pisans n'achevèrent la leur que dans la seconde moitié du XIIIe siècle, quand un certain Rainaldo, pharmacien de son état, était fabricien de l'*Œuvre du Dôme* dont le fameux Giovanni Pisano était, en 1268, l'architecte et le maître d'œuvre : Giovanni, d'ailleurs, aurait fini la façade dans le style où elle avait été commencée, et y aurait réutilisé des pierres et des

sculptures plus anciennes ; son style pathétique n'est pas encore visible dans ce riche et harmonieux monument.

Dans l'histoire ainsi racontée, plusieurs points restent obscurs et contestables. Au contraire, les dernières modifications de l'édifice, aux XVIe et XVIIe siècles, ne soulèvent plus les mêmes problèmes : ce furent des décorations, des enrichissements de détail, et des restaurations (notamment après l'incendie de 1596) dans le goût de la Renaissance, et qui, du reste, ne gâtent pas l'impression générale de grandeur, d'équilibre et de religieuse gravité que donne le monument.

On voit que, selon cette seconde thèse, l'histoire du Dôme suivrait la fortune de la cité. Commencé après la victoire de Palerme, il aurait été achevé sous une première forme peu après la prise des Baléares sur les Infidèles (1114-1116), un des faits d'armes les plus glorieux de la République. Le XIIe siècle tout entier affermit la puissance de Pise. En 1135, ses vaisseaux conquièrent Amalfi. Elle n'a plus qu'une rivale sur mer, Gênes, qui ne sera victorieuse qu'à la fin du XIIIe siècle. Les Hohenstaufen protègent Pise, qui, jusqu'au triomphe de Florence, restera la ville gibeline par excellence. De Spezia jusqu'à Civita Vecchia, la côte subit sa domination, et elle exploite les carrières de marbre de Pietrasanta et de Carrare. Sans doute, des ennemies croissent derrière elle, Lucques et surtout Florence, qui cependant lui a donné son appui lors de la croisade des Baléares. Mais la fortune de Frédéric II favorise sa fortune. En 1260, alliée de Sienne, elle participe à la fameuse victoire de Montaperti qui met Florence si près de sa perte et ruine pour un temps les guelfes de Toscane : alors s'achève la belle façade de marbre du Dôme, sous la direction de Giovanni Pisano, qui, peu après, donne le plan des arcades blanches du Camposanto, juste avant que Gênes, alliée contre sa rivale aux guelfes toscans, n'anéantisse la flotte pisane à la Melloria, — désastre immense qui commença la décadence de la cité.

Même si l'on adopte cette thèse et si l'on admet qu'il a fallu deux siècles pour que le Dôme se terminât tel qu'à l'extérieur nous le voyons aujourd'hui, il fut, cependant et en tout cas, achevé avant que l'architecture gothique, importation française, n'eût complètement et victorieusement envahi la Toscane. De là, cette grande harmonie d'un monument qui est probablement l'ouvrage de deux siècles, mais des deux siècles où, dans l'Italie centrale, le style roman vit sa floraison la plus belle. Sans doute, dès 1227, les Cisterciens construisent en Toscane l'église de S. Galgano selon les principes déjà vigoureusement fixés de l'architecture gothique bourguignonne. Mais, à Pise et à Lucques, comme dans nombre de cités

d'Italie, les traditions romanes résistent puissamment. A Pise, le même style avait imprimé sa marque, pendant les mêmes siècles de prospérité, sur la plupart des églises, créant ainsi des modèles que les architectes suivaient d'instinct. Ainsi, S. Niccola, S. Michele in Borgo stretto, S. Pie-

Phot. Alinari.

Nef majeure de la cathédrale.

rino avaient été édifiés, au XIe siècle, dans un goût pareil à celui qui a inspiré les maîtres d'œuvre de la cathédrale, de S. Frediano ou de S. Cassiano. Lorsqu'au XIIIe siècle la façade de S. Michele fut refaite, par fra Guglielmo, on y copia le plan de celle du Dôme. La façade de l'église S. Caterina, fondée en 1254, a été commencée selon les mêmes traditions ; seulement, comme elle ne fut terminée qu'en 1311, l'arc en tiers-point apparaît dans ses galeries supérieures, qui sont d'ailleurs conçues et super-

posées comme les galeries romanes de la cathédrale. Bref, ce style pisan, formé d'éléments lombards et byzantins, et si résistant aux influences gothiques, demeura pendant toute la période d'hégémonie et de gloire de la cité, l'expression véritable, spontanée, nécessaire, de son goût architectural.

Le Dôme en est l'expression la plus complète, la plus parfaite aussi, et la plus majestueuse. Rien de plus simple que son plan : c'est une immense croix latine, divisée en cinq nefs de l'occident à l'orient, où une grande abside la termine ; deux absides plus petites ferment aussi les deux bras des transepts, divisés en trois nefs seulement. Les nefs latérales sont voûtées, mais le grand vaisseau central est couvert d'une toiture posée sur une charpente que dissimule un splendide plafond à caissons rehaussés de dorure (et exécuté après l'incendie de 1596 par les Atticciati, décorateurs florentins). Les nefs sont séparées les unes des autres par de puissantes colonnes de granit rouge et de porphyre, les unes antiques, les autres provenant des carrières de l'île d'Elbe. Elles portent des arcs en plein cintre de marbre blanc et noir ; au-dessus des arcs bordant les nefs principales, court une élégante galerie dont les arcs sont soutenus alternativement par des colonnes et des piliers faits d'assises de marbres blancs et noirs. Cette multiplicité d'arcatures, reposant en majeure partie sur ces colonnes dont les fûts élancés portent sans fléchir le poids de tout l'édifice, permet au regard de voir se fondre sans se brouiller les perspectives des huit nefs : il en résulte une impression à la fois complexe et harmonieuse, à laquelle l'esprit est sensible même s'il ne l'analyse point. La beauté intime de l'intérieur est faite en grande partie de cette complexité apparente du monument, en réalité si clair et si logique.

Il y a plus de clarté encore à l'extérieur, mais ni moins de goût ni moins de bonheur dans le dessin, dans les proportions et dans la décoration de l'édifice. Le long des murs latéraux s'appliquent des arcs posant sur de fins et longs pilastres ; sous les arcs, des losanges ont été creusés dans le marbre, pour en égayer les assises : ce sont là des formes ornementales propres à l'architecture pisane, et dont elle a pu trouver les éléments dans des monuments byzantins. Autour de l'abside, plus élégante encore, règnent deux galeries superposées, jalonnées de colonnettes, comme dans beaucoup d'églises lombardes du XIIe siècle : l'architecture lombarde a d'ailleurs, dès le Xe siècle, ébauché ce thème, dont elle a tiré ses plus beaux motifs dans les cathédrales de Modène (1099-1184), de Parme (1117-fin XIIe siècle) et de Plaisance (1122-fin XIIe siècle), et dans l'abbaye de Chiaravalle, près Milan, (1135-1221) ; à Rome aussi, dans la

charmante abside de SS. Giovanni et Paolo, rebâtie en 1157, on retrouve une galerie semblable. Mais nulle part ce motif n'a été mieux traité que dans les églises de Pise et de Lucques ; aux absides de marbre des deux cathédrales, il donne une légèreté et une élégance lumineuses, en s'offrant aux jeux de soleil et d'ombre qui font vivre ces murailles, — dont les lignes nettes et fermes, sans ces sveltes arcades, paraîtraient peut-être massives.

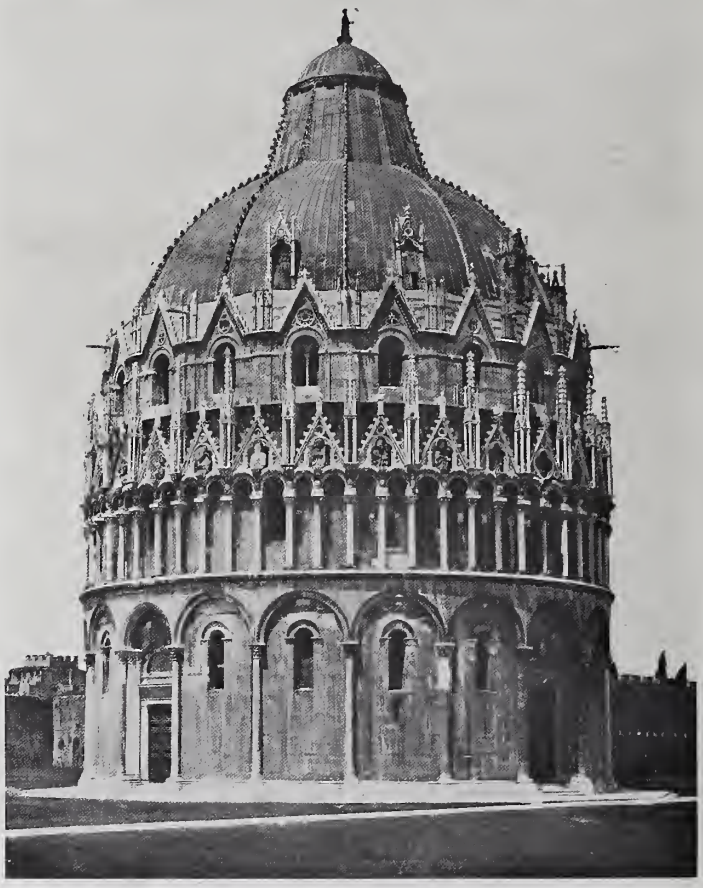
Phot. Alinari.

La tour penchée.

Nous avons dit qu'il restait plusieurs points obscurs dans l'histoire de la cathédrale. Ainsi, les critiques ne sont point d'accord sur la date où fut élevée la coupole elliptique qui couronne la croisée des nefs : a-t-elle été conçue par Buschetto, ou ne date-t-elle que des agrandissements du XIIIe siècle ? Sans vouloir trancher cette question, et bien qu'au premier moment on soit tenté d'admettre que cet ouvrage d'une exécution difficile ne remonte pas jusqu'au début du XIIe siècle ou à la fin du XIe, reconnaissons que c'est la seule partie de l'édifice dont les lignes paraissent mesquines pour l'ensemble : si elle a été bâtie avant l'allongement du vaisseau central, ce défaut de proportion n'existait donc point tout d'abord. On n'a pas assez insisté jusqu'ici sur cet argument qui plaide en faveur de l'ancienneté de la coupole. En outre, on serait en droit d'alléguer que, dans ses barbares reliefs de bronze, Bonanno de Pise couronne ses architectures embryonnaires de

coupoles, et qu'on y pourrait voir, en plein XIIe siècle, un souvenir de la coupole du Dôme, aussi bien que de modèles byzantins.

Une grande obscurité règne aussi sur les maîtres d'œuvre qui ont pu travailler au Dôme après l'an 1200. Selon une inscription actuellement



Phot. Alinari.

Le Baptistère.

incrustée dans la façade, un certain Rainaldo, *prudens operator et ipse magister*, aurait eu part à la construction : mais faut-il l'identifier avec le fabricien du nom de Rainaldo qui dirigea l'Œuvre du Dôme au temps où Giovanni Pisano en achevait la façade, et qui était un apothicaire fort étranger à l'architecture, ou faut-il au contraire l'en distinguer, dater la *lettre* de cette inscription du haut XIIe siècle, et voir

dans le Rainaldo qui y est commémoré un successeur de Buschetto[1] ?

La seconde hypothèse, quoique certains savants ne l'acceptent point, me paraît — à la date près — la seule admissible. *Rainaldo* est un nom assez fréquent au moyen âge, pour qu'il ait pu être porté à moins d'un siècle de distance par un architecte et par un fabricien de l'Œuvre du Dôme.

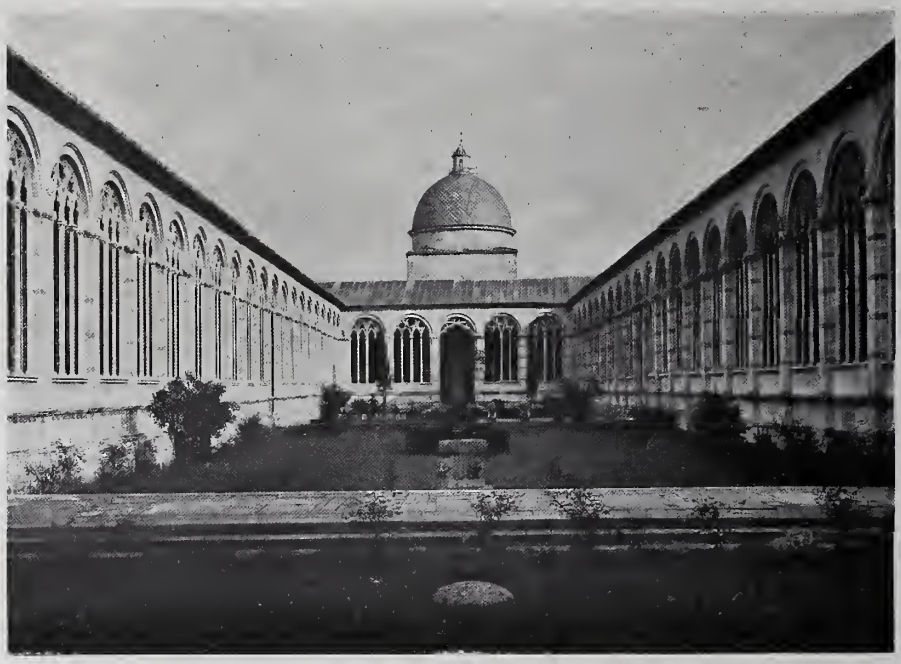
Phot. Alinari.

Intérieur du Baptistère.

Le campanile de la cathédrale, isolé d'elle comme dans la plupart des églises de Toscane, est universellement célèbre sous le nom de *tour penchée*. Commencé en 1174, il n'a été terminé qu'en plein XIVe siècle. Bo-

1. L'inscription est formée par une incrustation élégante de marbres de couleur dans e marbre blanc, analogue aux incrustations ornementales de la partie inférieure de la façade. Elle attribue à Rainaldo cet *opus eximium*, — qui me paraît être cette décoration même faite d'incrustations polychromes, et non pas l'architecture de l'église. Rainaldo serait donc un *intarsiatore* en pierre, et non un maître d'œuvre.

nanno, le vieux sculpteur à qui l'on doit les portes de bronze du transept méridional de la cathédrale et celles du Dôme de Palerme, a été le premier architecte de la tour, et son corps est inhumé dans les fondations mêmes. Le premier étage qu'il a terminé, est composé des mêmes éléments que la base de l'abside du Dôme ou que la façade de S. Frediano : c'est une muraille de marbre, circulaire, enfermée dans une ceinture de colonnes trapues portant des arcatures en plein cintre, et ornée de losanges.



Phot. Alinari.

Camposanto. Vue intérieure.

On y retrouve donc le même mélange d'influences lombardes et byzantines que dans les autres monuments pisans de l'époque romane : par ses proportions, pures et robustes à la fois, ce morceau rappelle aussi d'assez près le style antique. Dans les autres étages, a été ingénieusement employé le beau motif pisan des galeries à colonnettes et à arcs cintrés, créé par l'architecte de l'abside du Dôme : il reste incertain s'il a été repris pour la façade avant de l'être pour le campanile. L'incertitude règne aussi sur la marche des travaux dans le cours du XIIIe siècle. On sait qu'ils furent repris vers 1234, et peut-être sous la direction d'un certain Guglielmo d'Innspruck, fort obscur d'ailleurs, puisqu'on ne sait s'il vivait au temps de Bonanno ou au temps de Nicolas de Pise. Giovanni

Pisano s'en occupa, comme chef des travaux du Dôme. Le fils d'Andrea Pisano, Tommaso, l'acheva avant 1384. On attribue à un affaissement du sol, alors que le premier étage était seul terminé, l'inclinaison de la tour. Les proportions des étages supérieurs furent alors adroitement modifiées, pour rétablir un équilibre suffisant de l'édifice. Dans une fresque d'Antonio Veneziano, peinte en 1384, sur l'une des murailles du Camposanto, il apparaît terminé et penché, tel que nous le voyons aujourd'hui. On a souvent prétendu que cette inclinaison avait été voulue dès le principe,

Phot. Alinari.

Arcs intérieurs du Camposanto.

dans une intention esthétique ou allégorique : malgré l'ingéniosité dépensée par les partisans de cette thèse, elle reste difficile à défendre. Les fondations du campanile posent sur un sol humide : déjà, en 1298, nous le savons par un document précis, Giovanni y pratiquait des sondages, pour mesurer la résistance de ce terrain spongieux, — qui, de nos jours, cède encore. Enfin, il y a eu un affaissement analogue, quoique de moindre conséquence, dans la façade du Dôme : l'explication habituelle de l'inclinaison du campanile par un tassement du sol demeure la plus vraisemblable, sinon la seule possible.

Pise d'ailleurs possède une autre et très curieuse tour penchée : c'est le campanile de San Niccola, tant vanté par Vasari. La base ronde de

ce clocher, polygonal vers le sommet, est soutenue par les murs de l'ancien couvent duquel dépendait l'église : un escalier à vis, bordé à l'intérieur de colonnettes de marbre a été disposé avec goût pour embellir l'intérieur ; du départ de cet escalier, on se rend clairement compte de l'inclinaison du campanile, causée par un mouvement du sol (ici, le phénomène a été observé avec certitude). Le campanile de San Niccola a d'ailleurs été achevé bien avant celui du Dôme : il est en effet du plus

Phot. Alinari

Notre-Dame de l'Epine.

pur style bénédictin, et l'on sait que l'ordre de Saint-Benoît céda le couvent et l'église aux Augustins entre 1293 et 1295. Il faut signaler en passant, et avant de retourner sur la place de la cathédrale, le cloître de San Niccola : ses arcades, aujourd'hui murées, enferment un petit jardin où quelques ceps de vigne et des citronniers croissent librement autour d'un puits à colonnettes. De ce parterre abandonné, on ne voit que des murs et le ciel, où se projette la cime penchée de la tour bénédictine : c'est un des coins les plus étrangement pittoresques de la ville.

Le Baptistère, dont la belle rotonde de marbre, couverte d'une coupole rouge, se dresse devant la cathédrale, est un des plus célèbres monuments

de Pise. Édifié à partir de 1153 sur des plans de Diotisalvi, l'architecte de l'église hexagonale de San Sepolcro, citée plus haut, il fut terminé sous une première forme vers l'an 1200 ; on y travailla de nouveau entre 1250 et 1260 ; mais surtout, à partir de 1278, il fut remanié et embelli, comme en témoigne une inscription : *anno Dni MCCLXXVIII aedificata fuit de novo*. Niccola Pisano et son fils Giovanni ont certainement eu part à ces travaux de la seconde moitié du XIIIe siècle. La reconstruction com-

Phot. Alinari.

Palais Gambacorti.

mencée en 1278, et interrompue sans doute par les revers de la république, en 1284, ne s'acheva qu'à la fin du XIVe siècle. Toutefois, les historiens du Baptistère ne s'accordent ni sur l'importance ni sur la nature de cette réédification. Mais, si l'on se dégage des raisonnements et des hypothèses accumulés par eux, et dont la complexité embrouille le problème, il reste ceci : dans ses éléments essentiels, le Baptistère est un édifice roman, tel que l'art pisan le pouvait concevoir et réaliser dans la seconde moitié du XIIe siècle. L'étage inférieur, avec sa muraille circulaire renforcée de beaux arcs portant sur des colonnes, et, à l'intérieur, son cercle de colonnes et de piliers reliés par une voûte de pierre à la

muraille, s'apparente très intimement par sa structure à l'abside du Dôme : il semble donc impossible de ne pas y voir une œuvre du XIIe siècle. Les travaux que l'inscription date de 1278 ont dû consister en une restauration complète, à la suite de laquelle on suréleva et on enrichit les parties supérieures et on transforma la toiture, primitivement conique, en une vaste et puissante coupole. Les auteurs, il est vrai, n'admettent pas tous cette modification complète du couronnement de l'édifice : plusieurs rai-

Phot. Alinari.

Palais des Médicis (aujourd'hui Palais Schiff.)

sons, cependant, la rendent vraisemblable ; je n'en donnerai qu'une, qui s'ajoute à celles qu'on trouvera dans les divers volumes consacrés à l'art pisan : le plan primitif du Baptistère rappelle beaucoup celui des églises syriennes, que les Pisans ont connues après la première croisade ; Diotisalvi, architecte du Baptistère, les avait étudiées, puisqu'il a copié dans la petite église hexagonale San Sepolcro le Saint-Sépulcre de Jérusalem : or, la toiture conique de San Sepolcro rappelle le style des modèles syriens plus que la haute coupole du Baptistère, imitée des coupoles byzantines, mais construite avec une ampleur qui eût été une audace au XIIe siècle, tandis qu'au XIVe elle n'étonnait plus. Outre la coupole, il

faut attribuer à la fin du XIIIe et au XIVe siècle la riche décoration extérieure des ouvertures, aux étages supérieurs de la rotonde[1] : les flèches et les pinacles à crochets, taillés dans le marbre, forment une parure toute gothique appliquée sur des arcs encore romans ; des sculptures, dont nous reparlerons, décorent les arcs ; dans le même siècle, une parure

Phot. Alinari.

Palais Agostini.

semblable fut entreprise au Dôme pour enrichir le tambour de la coupole : dans les deux monuments, ces deux styles ont été combinés avec goût.

Pise avait longtemps résisté aux influences de l'art ogival : au XIVe siècle toutefois, il n'était plus possible qu'elle s'y dérobât. Les modes

1. C'est en 1360 que l'achèvement de la décoration de marbre des fenêtres et des arcs est commandée à Cellino di Nese. Il y travailla avec Giannino di Tone et Domenico di Pasquino (Archivio di Stato di Firenze, *Protocollo di ser Lupo detto Pupo*, L, 384, ann. 1359-1363. Supino, *Arte pisana*, p. 204.)

gothiques transforment alors les grands monuments de la sculpture, chaires ou tombeaux. Si la plupart des églises pisanes y sont restées étrangères, ces modes s'imposent cependant aux architectes qui décorent les façades de S. Michele et de S. Caterina, et aux franciscains qui rebâtissent dans leur style conventuel grandiose et froid, l'église San Francesco, et y élèvent ces énormes arcatures en tiers point, dont les marbres blancs et noirs s'appuient sur des piliers polygonaux, composés d'assises de marbre de mêmes couleurs.

Phot. Alinari.
Palais Scorzi (Borgo largo).

La plus célèbre église gothique de Pise est Notre-Dame de l'Epine, petit sanctuaire de marbre, noir et blanc comme les autres, et dont tous les voyageurs vont voir les murs évidés, les gâbles à crochets, les niches à colonnettes couronnées d'aiguilles et de statues, se mirer dans l'eau jaune de l'Arno. Ils ne doivent pas oublier cependant que l'actuelle S. Maria della Spina n'est qu'une habile reconstitution, datant de 1871 et due à l'architecte Vincenzo Micheli. L'église avait remplacé vers 1323-1335 un ancien oratoire établi à l'entrée d'un pont. En 1871, elle menaçait ruine, et fut démolie, puis reconstruite à un niveau supérieur. La reconstitution a été aussi scrupuleuse que possible et l'architecte s'est servi de quelques-unes des vieilles pierres. La plupart des sculptures ont été aussi conservées, comme nous le verrons.

Quelle que soit l'élégance très ornée de ce gothique pisan, il ne vaut pas le style des XIIe et XIIIe siècles, tel que la cité l'a conçu et réalisé, lui donnant sa marque propre. Du gothique, les monuments de Pise n'ont pris que certaines parures très chargées et non pas l'esprit organique, tandis qu'on n'admirera jamais assez la forte harmonie et la sobre beauté

ornementale de ces chefs-d'œuvre de l'art roman, qui sont la cathédrale, le campanile et le baptistère.

L'architecture civile du moyen âge eut à Pise moins d'originalité que l'architecture religieuse. On a même montré que le système de construction des anciennes maisons romaines s'y retrouvait, avec quelques perfectionnements, sans doute, mais dans tous ses éléments essentiels. Dans les vieilles rues, subsistent des tours et d'anciens palais déchus dont le pittoresque touche l'imagination : l'art proprement dit y a moins de part. Le palais des D'Appiano qui dominèrent à Pise de 1392 à 1398 demeure l'un des plus beaux du XIVe siècle ; au XVIe siècle, il appartint aux Médicis, et est connu aujourd'hui sous le nom de palais Schiff (restauré en 1879). On y remarque, outre une belle tour quadrangulaire, un double étage de fenêtres gothiques à arcs ternés ou géminés, inscrit dans de longues arcatures aveugles en tiers point, à remplages de briques. Ces fenêtres du XIVe siècle, dont les colonnettes portent des arcs tréflés, se retrouvent dans le beau palais Scorzi (Borgo Largo), dont l'avant-corps repose sur une voûte soutenue par des colonnes, et dans le palais Gambacorti (aujourd'hui palais communal) qui dresse sur la rive gauche, devant le fleuve, sa façade blanche et noire, dont le sommet a été défiguré. En face, sur l'autre rive, un palais de brique rouge du XVe siècle, mais encore gothique, d'ailleurs déshonoré par le cinématographe qui s'y est installé, le palais Agostini, montre encore des fenêtres du même genre : elles rappellent l'art vénitien plus que l'art toscan. Du reste, si cette ornementation étrangère a embelli ces palais, la plupart gardaient une apparence plus nue et plus sévère. Très peu sont antérieurs au XIVe siècle, c'est-à-dire à une époque où la république déclinante était déchirée par les dissensions qui préparaient son asservissement à Florence (1405).

Phot. Alinari.

Sarcophage antique, avec l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte. (Tombeau de Béatrix, comtesse de Toscane (Camposanto.)

CHAPITRE III

LA SCULPTURE PISANE

Pise occupe une place éminente dans l'histoire de la sculpture, et principalement au XIIIe siècle : il suffit de nommer Niccola Pisano et la chaire du Baptistère, pour rappeler à la mémoire de tous les glorieux débuts de la sculpture classique, proprement italienne. C'est du temps où furent sculptés les reliefs de cette chaire, que, depuis Vasari, l'on date la renaissance de l'art. Niccola Pisano et son fils Giovanni portèrent d'ailleurs leurs talents au dehors. Au XIVe siècle, Andrea Pisano, formé dans les mêmes ateliers, créait à Florence des chefs-d'œuvre qui offraient aux artistes de la cité guelfe de féconds modèles ; et ses fils, Nino et Tommaso, revenaient à Pise déclinante sculpter de pieuses figures d'une grâce qu'on n'a guère surpassée. Ces quelques noms résument la gloire de la sculpture pisane avec un éclat dont se pourraient vanter peu de villes même illustres.

Mais cette glorieuse histoire comporte bien des obscurités ; ou plutôt elle a été obscurcie par les historiens mêmes. On a tant et si étrangement modifié la chronologie de certaines œuvres importantes, et l'on a si longuement discuté l'origine de Niccola, que les uns disent pisan et les autres originaire de l'Italie méridionale, et que l'on nomme, pour accentuer cette divergence, tantôt *Niccola Pisano*, tantôt *Nicolas d'Apulie*, qu'il

est difficile aujourd'hui de tracer un tableau clair de l'évolution de la sculpture pisane. Comme le grand artiste se disait lui-même *Nichola Pisanus de Pisis*, et comme il est certain d'autre part qu'il a eu des relations artistiques avec le sud de la péninsule, une longue discussion au sujet de ses origines risque d'embrouiller l'histoire de la sculpture pisane. Voulant ici résumer cette histoire de façon claire et précise, nous serons brefs sur cette dispute mémorable, que les érudits n'ont pas encore épuisée.

Pise, si proche des monts de Carrare, et qui, dès le temps de Strabon, exploitait les blanches carrières ouvertes dans la montagne, à quelques lieues au nord de son fleuve et de son port, a toujours été fréquentée par les sculpteurs. Elle a toujours été riche en marbres antiques : nous avons déjà parlé de ces reliques romaines, dont la plupart sont des tombeaux. Son sol en recèle bien d'autres. Ainsi ni la matière, ni les modèles, ni les bons artisans ne lui ont jamais fait défaut ; et ses perpétuelles relations maritimes avec Amalfi, Palerme, et les autres ports de l'Italie méridionale, nous attestent qu'elle a toujours exporté le marbre dans ces régions. Ses architectes, nous l'avons vu, en connaissaient les monuments, où Byzance avait mis sa marque. Mais l'architecte était presque toujours sculpteur. Les relations continues des artistes de Pise avec

Phot. Alinari.

Attribué à Biduino. — La Résurrection de Lazare et l'entrée à Jérusalem. Architrave du portail central de l'église de San Cassiano.

les pays italiens du midi nous sont donc certifiées par tout ce que nous savons de l'histoire de l'art pisan : qu'on se rappelle seulement le vieux Bonanno, l'architecte du campanile, qui a signé et les portes de bronze de la cathédrale pisane, et celles du Dôme de Monreale, près Palerme.

Pise n'entretenait guère moins de relations avec l'art septentrional, et surtout avec les artistes lombards. Non seulement ses rapports commerciaux avec la Provence lui facilitaient la connaissance de l'art français ; mais, comme, de 1063 à 1284, la cité prospère et ambitieuse ne cessa de construire des églises et des palais, les ouvriers lombards, les *scalpellini* de Côme et des Alpes étaient nécessairement attirés vers ces chantiers toujours ouverts, et y portaient leurs traditions et leur goût. Donc, entre le XIe et le XIIIe siècle, aucune cité n'était mieux placée pour attirer à soi les influences d'art les plus diverses : Pise était prédestinée à servir de berceau à la sculpture italienne renaissante.

Les reliefs pisans antérieurs au milieu du XIIIe siècle, c'est-à-dire au temps de Niccola Pisano, montrent nettement les marbriers qui les ont taillés sollicités entre deux tendances très diverses, l'une issue de l'antiquité, l'autre venant de l'art septentrional. *Le Christ entre les symboles des quatre Évangélistes*, grossièrement sculpté sur un marbre, conservé aujourd'hui au Camposanto, et dont la signature nous a gardé le nom de Bonamico (*Bonus amicus*), rappelle beaucoup d'autres sculptures romanes d'Italie, imitées de modèles du Bas Empire, et où les figures d'animaux décèlent une influence orientale (XIe-XIIe siècles). Il faut en rapprocher des fragments d'un ambon, qu'on voit dans les mêmes galeries, où d'autres reliefs (l'*Histoire de Constantin* notamment) sont plus barbares encore. Le vieux sculpteur Gruamonte, qu'on retrouve à Pistoja, n'est plus guère qu'un nom. L'obscur Guglielmo, qui, en 1165, dirigeait les chantiers du Dôme, et qui en a sculpté la première chaire, semblerait, si l'on a raison de lui attribuer deux cariatides conservées au Camposanto, influencé par les marbriers lombards. Biduino, qui a signé, en 1180, un relief décorant un des portails de San Cassiano, et un sarcophage à strigiles copié des vieux sarcophages chrétiens (Camposanto), auteur aussi de barbares reliefs que nous signalerons à Lucques, n'a ni la lourde et puissante conviction de son contemporain, le Lombard Benedetto Antelami, ni la grandeur des statuaires anonymes de France, dans le même temps. Mais, soit dans les reliques mutilées recueillies au Camposanto, soit aux façades ou aux portails des églises, on voit des sculptures et notamment des masques de saints, ayant sans doute servi de modillons, qui rappellent étrangement les belles œuvres françaises du XIIe siècle.

Enfin, les sculptures purement ornementales, et en particulier les magnifiques rinceaux ou feuillages ornant les colonnes et archivoltes des por-

Phot. Alinari.

Bonanno. — Porte du transept méridional de la cathédrale.

tails d'églises, nous montrent encore la même double tendance : les unes, nettement romanes, s'apparentent de très près aux œuvres françaises du même temps ; les autres sont copiées des plus riches décorations de l'art romain des deux premiers siècles de notre ère.

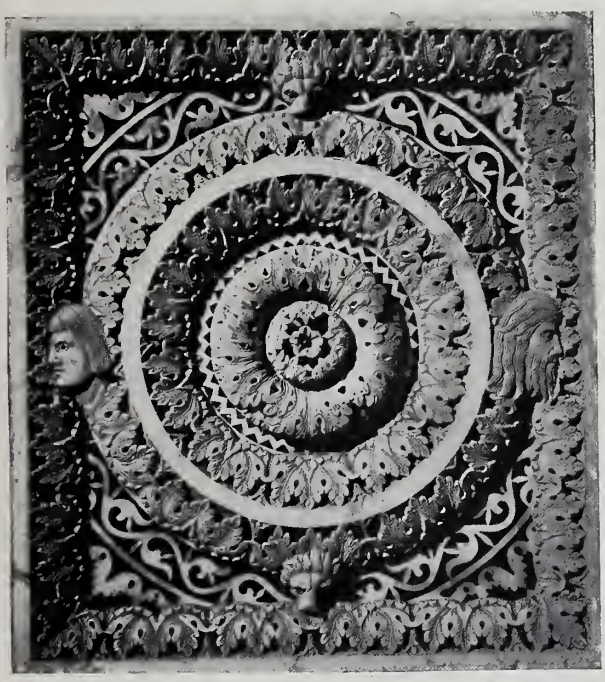
Le portail majeur du Dôme et celui du Baptistère sont à cet égard très curieux. Certaines colonnes, d'une magnificence de décor toute romaine, embarrassent singulièrement les critiques qui les veulent dater : il semble difficile que l'art pisan ait atteint à une telle virtuosité avant le XIIIe siècle. Dans les rameaux qui s'enlacent autour des colonnes flanquant la porte principale du Baptistère, circulent et jouent de charmantes figures païennes, imitées de modèles romains (qui font penser à celles dont Filarète ornera plus d'un siècle et demi après les portes de Saint-Pierre de Rome). Comment admettre que ces spirituelles fantaisies datent du XIIe siècle, c'est-à-dire du temps où Bonanno ornait ses portes de bronze de scènes schématiques, d'une clarté assez décorative, mais dont la précision reste barbare ?

C'est aussi au XIIIe siècle qu'il faut attribuer les curieux bas-reliefs extérieurs du Baptistère (portail majeur et portail sud). L'iconographie française s'y retrouve : les scènes de la vie du Précurseur et les représentations des mois sont conçues et ordonnées comme dans les portails de nos cathédrales. Mais l'exécution suit au contraire, de très près, des modèles romains (ou, plus rarement, byzantins) : ainsi, les sarcophages de l'Italie antique offraient déjà aux marbriers de Pise un enseignement qu'ils suivaient avec une docilité plus timide qu'ingénieuse. D'ailleurs, quoique l'Italie méridionale soit plus pénétrée par les influences antiques et byzantines, et l'Italie du nord plus sollicitée par les vivants exemples du gothique français, la sculpture de toute la péninsule, aux XIIe et XIIIe siècles, se distingue par le même caractère et la même complexité. En sorte que, le jour où Niccola Pisano crée la chaire du Baptistère, il demeure l'héritier de tous ses devanciers, et il n'innove que dans la mesure où son génie intérieur rend ses compositions plus coordonnées, plus pathétiques et plus belles.

Avant lui, en 1246, un artiste au goût orné et à la main savante avait, dans le Baptistère même, posé sa signature sur une œuvre remarquable : les fonts baptismaux, magnifique cuve octogonale, tout entière de marbre, surélevée de trois degrés, et parée de panneaux décoratifs, aux riches rosaces refouillées, et de mosaïques de marbres multicolores. Quelques têtes humaines ou animales mêlées aux motifs ornementaux gardent un accent naïf que n'ont plus ceux-ci : rien de plus savant en effet que ce travail où reparaissent les feuillages stylisés de l'art romain. Cet artiste déjà raffiné est un Lombard, un *comacino*, qui signe : *Guido Bigarelli de Cumo*. C'est le *Guido da Como* qui a sculpté à Lucques, pour l'église de San Pietro Somaldi, le Christ entre saint Pierre et saint

Paul (1248) et, près de Pistoja, la chaire de San Bartolomeo in Pantano, portant sur des lions et ornée de huit bas-reliefs. Dans ces monuments plus ambitieux, ce très habile ornemaniste se montre encore maladroit à animer des formes humaines.

Toutefois, on le voit, la fleur puissante de l'art de Niccola Pisano allait croître sur un sol bien préparé, et non pas, comme on l'a trop dit, sur un sol jusqu'alors stérile. La vraie gloire d'un tel artiste est d'avoir le



Phot. Alinari.

Guido Bigarelli, de Côme. — Fragment des onts du Baptistère.

premier, en Toscane, et avec une maîtrise frappante, imprimé dans le marbre une image de sa personnalité, d'avoir haussé, au-dessus du bourdonnement de cent artisans anonymes, une voix au timbre sonore et partout reconnaissable, et d'avoir ainsi fondé dans l'Italie chrétienne l'art classique : gloire supérieure, sans doute, à l'impossible honneur de n'avoir eu ni prédécesseur ni maître.

Reste le problème de sa formation. Ce que nous venons de dire de l'art pisan qui l'a précédé suffirait sans doute à l'expliquer. Mais un document précis, daté du 11 mai 1266 et relatif à ses travaux pour la chaire du Dôme de Sienne, l'appelle *magistrum Nicholam Petri de Apu-*

lia[1]; en outre, il y a entre la chaire de Pise et certaines sculptures de l'Italie méridionale, — notamment l'ambon de la cathédrale de Salerne (fin XIIe siècle), — des affinités évidentes ; et entre le décor d'une salle de Castel del Monte (1240), château de Frédéric II, voisin d'Andria, une porte du château gibelin de Prato (vers 1247-1250) et les encadrements architectoniques des reliefs de la chaire de Pise, il y a des ressemblances de structure très curieuses, qui ont permis à M. Bertaux de rattacher Niccola Pisano à l'école napolitaine du temps de Frédéric II. Cependant, ne nous hâtons pas trop de faire un Napolitain d'un maître qui s'est toujours dit Pisan. Milanesi a déjà fait observer que, dans la formule *Nichola Petri de Apulia*, qu'il faut traduire *Niccola di Pietro da Puglia*, le nom d'origine peut s'appliquer aussi bien au père, Pietro, qu'au fils, Niccola. On pourrait donc imaginer que Niccola était de Pouille par son père et de Pise par sa mère, ou que, purement Pisan de naissance, mais ayant fait de longs séjours dans la Pouille, il avait été parfois surnommé *de Apulia*. Vasari parle déjà d'importants travaux exécutés par Niccola à Naples et autour de Naples : et, bien qu'il se soit trompé dans la désignation de ces travaux, son témoignage vaut au moins comme l'écho d'une tradition parlant d'une longue activité de Niccola dans le sud de l'Italie. Bref, en affirmant que Niccola était Pisan au moins par sa mère, qu'avant 1250 il avait fait métier d'architecte en Pouille et, sans doute, pour le compte de Frédéric II, et qu'après la mort de l'empereur, Pise devint, si elle ne l'était pas encore, sa vraie patrie et le centre de ses travaux, nous serons sûrs de ne pas nous éloigner beaucoup de la vérité, que peut-être des documents nous livreront un jour tout entière.

Nous ignorons la date de sa naissance. Mais, comme son fils collabore déjà à la chaire de Sienne en 1267, et, dès 1268, dirige comme maître d'œuvres les travaux du Dôme de Pise, il faut admettre que Niccola naquit avant 1220 et même, probablement, avant 1215. Il avait donc de quarante à cinquante ans lorsqu'il fut chargé d'élever la chaire du Baptistère de Pise, et c'est auparavant qu'il s'était acquis de la gloire comme architecte dans l'Italie méridionale.

Niccola, avec son cortège de disciples, devait être appelé dans la suite par d'autres cités : la châsse de saint Dominique, à Bologne (1265), achevée par fra Guglielmo, la chaire de Sienne (1266-68), où Arnolfo di Lapo fut son principal aide, la fontaine de Pérouse (1278) à laquelle il

1. Milanesi avait proposé d'interpréter *Apulia*, dans ce texte, comme le nom d'un petit bourg voisin de Lucques. Cette interprétation est aujourd'hui abandonnée (Cf. Vasari, *Vite*, éd. Milanesi, t. I, pp. 321-329).

travailla avec Giovanni peu d'années avant de mourir, sont des chefs-d'œuvre connus de tous. Plus loin, nous parlerons des bas-reliefs qu'il sculpta pour le Dôme de Lucques, — avant 1260, apparemment. Ici, il nous suffira d'analyser la chaire du Baptistère.

Phot. Alinari.

Niccola Pisano. — Chaire du Baptistère.

Sous le relief qui figure le *Jugement dernier*, on lit l'inscription qui la date, et témoigne en même temps de l'admiration qu'elle excita dans l'esprit des contemporains :

Anno milleno bis centum bisque triceno
Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus
Laudetur digne tam bene docta manus.

Ainsi, sculpté, en 1260, entre une victoire de Pise sur les Génois, et la grande victoire gibeline de Montaperti, où Sienne, amie de Pise, écrasa Florence, l'insigne monument est contemporain des derniers jours glorieux de la cité. Simple d'aspect, malgré sa richesse, il porte cependant l'empreinte d'influences très diverses. Il est de forme hexagonale; ses bas-reliefs, séparés par des assemblages de colonnettes, reposent sur des cariatides et des arcs trilobés que soutiennent six belles colonnes rouges, dont trois s'appuient sur des lions de marbre; une septième colonne,

Phot. Alinari.

Niccola Pisano. — L'Annonciation, et la Nativité. Relief de la chaire du Baptistère.

dont la base est ornée de figures sculptées, porte le centre de la chaire. Cette base, ces lions dévorant leur proie et soutenant les colonnes, nous les trouvons dans tout l'art roman, qui les a copiés des sarcophages chrétiens; mais ces arcs trilobés et ces groupes de colonnettes couronnés de chapiteaux à crochets, et séparant les reliefs, ce sont là des motifs gothiques; le gothique apparaît encore, mêlé au style pisan, dans les fonds d'architecture qu'on aperçoit derrière les personnages; on a signalé même l'influence de la sculpture française dans quelques figures viriles, aux larges barbes de prophètes, et dans la scène du Jugement dernier. Enfin, et surtout, l'influence de l'art romain se montre clairement dans toutes les parties sculptées de la chaire. Niccola y a imité les marbriers du IIIe et du IVe siècle à la fois comme on les imitait depuis un

siècle à Modène ou à Bologne, à Salerne ou à Ruvo, et aussi à sa manière qui n'est plus la manière *romane*, mais qui est proprement la sienne, et d'un si grand caractère : les Évangélistes représentés dans les écoinçons des arcs rappellent de près certaines figures de l'ambon de Salerne ; le personnage accroupi au pied de la colonne centrale ressemble beaucoup à ceux qui, dans la cathédrale de Modène, portent, au-dessus de lions romans, les colonnes de soutènement du chœur ; mais les cariatides séparant les arcs trilobés, ou les personnages

Phot. Alinari.
Niccola Pisano. — Le Jugement dernier. Relief de la chaire du Baptistère.

principaux de chaque scène, l'archange de l'Annonciation, la Vierge, le vieillard Siméon, le Christ en croix et les Pharisiens qui le regardent mourir, quoique leur visage, leur chevelure, leurs draperies soient imités de modèles romains, restent profondément originaux par cette grandeur, cette hautaine sérénité, sous lesquelles le pathétique demeure sensible, et qui distinguent de toute autre les créations de Niccola.

Les cariatides représentent la Charité, la Force, l'Humilité, la Fidélité qui tient un chien entre ses bras, l'Innocence, portant un agneau, et la Foi, qui a des ailes. Celle-ci vient de Byzance. Mais de l'autre côté de l'escalier, la Charité qui tient par la main un enfant nu, semble une déesse de la Grèce antique, à la fois élégante et pure, et dont la grâce émue respire un charme qui n'est plus païen, un charme qui annonce

l'art toscan du XVe siècle, où la beauté montre sur son visage toute son âme. De toutes ces statuettes un peu courtes et trapues, mais si nobles, la Charité est la plus belle, — comme si l'artiste qui inaugure déjà la Renaissance en continuant l'art chrétien avait mis là une intention allégorique. La statuette voisine, cet Hercule nu, impassible et sûr de sa force, est la plus curieuse : c'est elle qu'il faut comparer à toutes les œuvres romanes, du nord ou du sud de la Péninsule, qui ont été imitées de l'art romain, pour voir clairement tout ce que Niccola Pisano apportait de nouveau à son temps.

Les cinq reliefs de marbre qui clôturent la chaire racontent en abrégé la vie et la mission du Christ : un même panneau contient l'Annonciation et la Nativité ; le second représente l'Adoration des mages ; le troisième, la Présentation au temple ; le quatrième, la Crucifixion, d'un violent pathétique ; la cinquième, le Jugement dernier. La Vierge, toujours voilée et parée d'un diadème, a été copiée de la Phèdre disant adieu à Hippolyte, qu'on voit sculptée sur le sarcophage antique où la pieuse comtesse Mathilde ensevelit sa mère Béatrix. Le cheval d'Hippolyte a servi aussi de modèle à Niccola, pour les beaux chevaux frémissants des rois mages. Depuis Vasari, cette parenté du tombeau conservé au Camposanto et des reliefs du Baptistère a été signalée par tous les historiens de l'art. Et, sans doute, l'art du Pisan, qui recommence une tradition, est singulièrement plus lourd et moins savant que l'art du sculpteur grec ignoré qui, en sculptant, après cent ou mille autres, la même histoire de Phèdre, continuait avec plus d'adresse que de conviction une tradition séculaire. Mais Niccola mit pourtant dans ces tableaux trop compacts quelque chose à quoi le marbrier grec n'avait point pensé, et qui est vraiment unique, et qui donne à l'œuvre sa grandeur singulière : je veux dire cet accent de solennité, qui émane du geste et du visage de l'archange Gabriel, de la physionomie de la Vierge annoncée et de la Vierge mère, et aussi cette souffrance, ce souffle tragique que respirent les acteurs du drame de la Crucifixion. Il ne faut pas voir surtout en cette œuvre l'imitation de l'antique et une apparente froideur : il y faut deviner l'âme de l'artiste qui a marqué ici sa foi religieuse et sa sensibilité poétique. C'est par là que cette œuvre est profondément personnelle, et c'est ce caractère intime qui fait sa plus éminente dignité.

Il n'y a plus d'autre œuvre certaine de Niccola, à Pise même. C'est à tort qu'on lui a parfois attribué les beaux masques de marbre ornant les retombées d'arcs, à l'extérieur du Baptistère, dans la galerie du premier étage : ces graves sculptures, aux lignes savantes et nobles, ne

datent que du XIVe siècle, très probablement[1]. Niccola avait fait aussi œuvre d'architecte à Pise ; mais le temps a détruit ou défiguré ses travaux, à moins qu'on ne veuille lui attribuer une part dans le plan de l'église Santa Caterina, attribution assez gratuite d'ailleurs. C'est la chaire du Baptistère qui garde seule le reflet de son génie, dans la ville d'où il tire son nom : nous avons vu qu'un tel monument suffit à illustrer une telle gloire.

Phot. Alinari.
Giovanni Pisano. — Pise et les quatre Vertus. Pilier de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique.)

Cette gloire fut prolongée par son fils Giovanni. D'ailleurs, quoique élève de son père, Giovanni Pisano, entraîné par son goût inné vers un idéal tout nouveau, ne fut pas un disciple docile, mais presque autant que Niccola, un créateur. Il oublie ou néglige les traditions venues de l'Italie méridionale. Le pathétique de l'art français l'a saisi, conquis tout entier ; et même, séduit par la vie luxuriante de l'art gothique, il y ajoute une flamme méridionale, une fièvre d'improvisation dramatique qui caractérisent fortement sa personnalité.

Cependant, cet artiste aux accents tragiques possédait tout jeune encore une maîtrise qui étonna son temps, et ce sculpteur si âpre fut un architecte savant et raffiné. Nous ignorons la date de sa naissance : mais il devait avoir une trentaine d'années lorsqu'il fut nommé, vers 1267-1268, maître d'œuvres du Dôme. En même temps, il collabore avec son père à des œuvres destinées à d'autres villes, et où le père subit déjà l'influence du fils. Une fois achevée leur dernière œuvre commune, la fontaine de Pérouse,

1. Il faut leur comparer les masques sculptés sur la galerie supérieure de la façade méridionale de San Michele de Lucques, et qui sont certainement du XIVe siècle.

Giovanni fut chargé seul, à Pise, des plus importants travaux entrepris par la république, dont Gênes allait, en 1283, ruiner la gloire.

Il est impossible de définir sa part dans la façade du Dôme. Mais le célèbre Camposanto est tout entier son œuvre; à côté de la porte d'entrée une inscription le commémore :

A. D. 1278 tempore Dni Federigi archiêpi. Pis.
Et Dni Terlati potestatis
Operario Orlando Sardello
Iohanne magistro edificante.

Il faut noter à ce propos que, les Pisans comptant les années de l'incarnation et non de la nativité de Jésus-Christ[1], et l'archevêque Federigo Visconti étant mort, selon l'ère commune, en octobre 1277, la date donnée par l'inscription doit être avancée d'un an. Le podestat arétin, Tarlati, et le fabricien Orlando Sardello, nommés avant l'artiste, ne sont plus guère aujourd'hui que des noms. Giovanni porte seul la gloire de cette œuvre émouvante. Cependant, nous ne saurions dire avec exactitude dans quelle mesure il en dirigea l'exécution et y prit part. La formule de l'inscription nous prouve que la date donnée est celle de la fondation et non pas de l'achèvement. Du reste, Giovanni terminait à peine la fontaine de Pérouse, quand il fut rappelé dans sa patrie pour entreprendre ce monument, dont l'archevêque Federigo Visconti avait eu l'idée peu d'années auparavant. On raconte au voyageur que la terre enfermée entre ces quatre galeries avait été rapportée de Palestine au début du XIIIe siècle : ainsi les Pisans ensevelis dans ce lieu, tout près de leur cathédrale, reposeraient dans un sol deux fois sacré. Mais ce n'est là qu'une belle légende. Le Camposanto fut fondé en ce lieu parce qu'il était d'usage que les cimetières fussent consacrés autour des églises, et surtout des églises les plus saintes. L'érection du monument où Federigo Visconti a mis son nom, avant de mourir, se rattache à tout un ensemble de constructions pieuses entreprises par cet actif archevêque, et dont la guerre désastreuse contre Gênes interrompit ou ralentit l'exécution.

De fait, le Camposanto ne fut achevé qu'après 1350[2]. Le mur septen-

1. L'année pisane commence le 25 mars, comme l'année florentine, mais dans le calcul du millésime, précède Florence d'une année entière. *A. D.* 1278 en style pisan équivaut à l'année courant du 25 mars 1277 au 24 mars 1278 dans le style usuel. Le Camposanto a donc été fondé entre le 25 mars et octobre 1277.

2. Cellino di Nese y travailla en 1349, en 1368, en 1374. A cette dernière date, le chantier avait pour chef l'obscur Puccio di Landuccio.

trional, qu'illustrent les fresques de Benozzo, ne fut bâti que vers 1358-1360. Toutefois, la très pure unité de l'édifice et le style si délicat et si ingénieux de ses arcs, où un motif gothique s'inscrit dans un cintre roman, nous prouve surabondamment que le plan en a bien été donné par Giovanni Pisano, dès l'origine, et qu'il a été suivi fidèlement par tous ses successeurs. Les travaux, d'abord poussés activement, furent interrompus par les épreuves de la république, au temps de la défaite de la Melloria. C'est alors que Giovanni cherche du travail hors de sa patrie, et se met notamment au service de Sienne, où il dirige jusque vers 1299 les travaux de la cathédrale. De retour à Pise en 1299, il y sculpte plusieurs statuettes d'ivoire, dont l'une, la belle Madone de la sacristie du Dôme, a survécu. Puis, en 1301, il achève la chaire célèbre de S. Andrea de Pistoja. Commença-t-il à y travailler à Pise, ou dut-il aller l'entreprendre à Pistoja? Nous l'ignorons. Mais il est certain que de 1302 à 1311 il resta fixé dans sa patrie, où il avait repris sa charge d'architecte de la Cathédrale, *capomaestro dell' Opera della maggior chiesa pisana di Santa Maria* (office où Tino di Camaino lui succéda en 1312), et c'est de 1302 à 1310 qu'il sculpta la fameuse chaire du Dôme, dont nous parlerons plus bas. Tout donc nous porte à croire que de 1299 à 1312 les travaux du Camposanto furent repris sous la direction de l'artiste même qui en avait donné les plans.

Phot. Alinari.

Giovanni Pisano. — Les Vertus théologales. Pilier de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique.)

J'ai déjà parlé de l'impression que donne à l'âme ce monument paisible, si bien fait pour le repos des morts. Mais si l'âme y éprouve des émotions profondes, rien de plus simple que l'harmonie qui s'en dégage et touche l'esprit. Il n'y a, dans ce chef-d'œuvre d'un goût si pur, aucune de ces savantes et logiques complexités de structure qu'on admire dans les églises gothiques françaises du même temps. C'est une galerie rectan-

gulaire, couverte d'une charpente, avec des murailles aveugles à l'extérieur, et, à l'intérieur, de légers murs, évidés d'une succession de fenêtres et de portes. L'ornementation élégante et sobre, à laquelle collabore la variété des marbres noirs et blancs, et où entrent des pilastres et des moulures dont la cathédrale donnait à l'architecte de nombreux modèles, vaut par une exquise délicatesse plus que par la nouveauté. La décoration des fenêtres cintrées, composée de deux arcades géminées, en tiers point, dont les petits arcs sont trilobés, et enrichis, dans les vides, d'une ingénieuse variété de médaillons polylobés, de trèfles ou de quadrilobes, n'est qu'une adaptation de motifs créés par les architectes gothiques de France (et imités, dès 1267, à Viterbe, au palais papal, par exemple). Giovanni a connu l'art français et s'en est inspiré avec amour : inutile d'ailleurs de supposer qu'il ait voyagé en France; car il n'a pas étudié, semble-t-il, l'anatomie compliquée des églises françaises, mais ce vêtement ornemental qui les chargeait, et dont il pouvait recevoir l'idée par les moines de San Galgano, les cahiers de dessins qu'ils possédaient, et surtout par les châsses, les ivoires, les petits monuments de toutes sortes importés de France en Italie.

Phot. Alinari.

Giovanni Pisano. — Le Christ et les évangélistes. Pilier de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique.)

Entre les arcatures du Camposanto, sont sculptés dans le marbre des visages pensifs qui regardent le jardin des morts. La plupart, d'un faible relief, d'un art sommaire et fruste, ont été exécutés par des artisans, dirigés de près ou de loin, par Giovanni. On serait tenté cependant de lui attribuer, à cause de leur extrême beauté, les têtes de la Vierge annoncée et de l'archange Gabriel, qui se font pendant et conversent mystérieusement aux côtés de la porte nord-ouest, par où l'on passe de la galerie dans l'enclos funéraire. Il faut s'arrêter longuement devant ces deux bustes,

d'une noblesse sans égale, et dont le sens n'est indiqué que par une délicate nuance d'attitude et d'expression ; cette grandeur hautaine et cet intime sentiment, presque secret, sont rares d'ailleurs dans l'œuvre de Giovanni : malgré un certain archaïsme, ces visages, qui rappellent ceux dont s'ornent les retombées des arcs extérieurs du Baptistère, nous font penser à certaines sculptures de Nino Pisano; comme ils décorent la partie du monument qui fut vraisemblablement exécutée la dernière, leur attribution à Nino ne soulèverait guère d'objection.

Phot. Alinari.

Giovanni Pisano. — Hercule. Statue provenant de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique.)

Toutefois, la grandeur et une gravité hautaine ne sont pas absentes de l'œuvre de Giovanni. On les retrouve dans ses madones, mais avec une sorte d'accent plus appuyé et souvent douloureux qu'on n'observe pas dans les deux têtes de marbre du Camposanto. J'ai déjà cité sa madone d'ivoire, du trésor de la cathédrale, la plus souriante de ses œuvres, et où s'affirme nettement l'influence des imagiers français : que ceux qu'étonnerait cette influence de notre art, se souviennent que vers la même époque Rusticciano de Pise compilait en langue française nos romans de la Table ronde. C'est aussi dans l'esprit de l'art gothique du XIIIe siècle que sont sculptées la Madone mutilée, conservée aujourd'hui dans le couloir septentrional du Campo Santo, et celle, si fière d'attitude et si douloureuse d'expression qui surmonte la porte du Baptistère, et sur le socle de laquelle on lit :

> Sub Petri cura hec pia fuit sculpta figura
> Niccola nato scuptore Ioahnne vocato.

Et sans doute on y retrouve aussi quelque chose de la majesté d'une

Junon antique : car, même en imitant nos vierges du nord, Giovanni se souvient des leçons de son père et des exemples de la statuaire romaine. De cette double influence il a tiré des effets admirables : tous ceux qui ont vu à Gênes les restes du tombeau de l'impératrice Marguerite (1312), se rappellent qu'il y a mêlé, d'une façon plus émouvante encore, la noblesse antique et l'émotion chrétienne. Mais, dans son œuvre capitale, la chaire du Dôme, le pathétique chrétien l'emporte décidément sur l'imitation de l'antique, et surtout la fièvre intérieure du génie de l'artiste y

Phot. Alinari.

Giovanni Pisano. — Le Massacre des Innocents. Relief de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique).

brûle plus intensément, donnant à tous ses personnages, même à l'Hercule nu copié d'un modèle romain, une âpreté, une inquiétude nerveuse, qui révèlent la main, l'esprit, la passion du maître.

Il y travailla de 1302 à 1310, dans le temps où Cimabuë achevait la mosaïque qui pare l'abside de la cathédrale : et il faut souligner, en passant, le contraste entre cette décoration d'un hiératisme tout byzantin, et ce monument composite où le marbre, refouillé par une main audacieuse et impatiente, exprime partout l'angoisse ou la douleur.

La chaire de Giovanni, quoique les éléments en aient été désunis et dispersés entre plusieurs emplacements, demeure une des créations les plus significatives et les plus éloquentes de l'art italien. Le maître s'y est fait aider par des élèves; lui-même, dans l'impatience de son inspira-

tion, se montre souvent incorrect, inégal, désordonné : qu'importe, si au marbre il a donné la vie et insufflé son âme? Par là, autant au moins que son père, ce demi-gothique fonde l'art moderne, en montrant avec fougue sa personnalité. Il n'y a pas de composition moins anonyme; ce n'est pas une belle note sereine, qui se fond dans un chœur immense : c'est un cri, où une passion s'exhale.

Nous connaissons trop mal Giovanni Pisano, et son âge est trop loin-

Phot. Alinari.

Giovanni Pisano. — Les Elus. Relief de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique).

tain, pour que nous devinions le secret de son lyrisme. Tirait-il ces accents d'une imagination ardente et impressionnable? ou d'une douleur intime? ou d'un cœur meurtri des blessures de sa patrie? On serait tenté d'expliquer ce caractère orageux de son art, dans la seconde partie de sa carrière, par les orages qui s'abattent sur Pise : Gênes l'a vaincue; Ugolino della Gherardesca n'a pu la sauver et meurt dans la Tour de la faim, victime des gibelins et de l'archevêque Ruggieri Visconti; après la perte des colonies d'Asie, voici celle de la Corse et des meilleurs établissements de Sardaigne; le port de Pise se dépeuple et bientôt s'ensable; Florence et Lucques menacent la cité qui s'était illustrée à leurs dépens. La décadence, hâtée par les dissensions intestines, commence et s'affirme. C'en est assez pour donner à un grand artiste, illustre dans sa patrie, une

véhémence d'accents toute nouvelle dans l'art ; — interprétation hypothétique, sans doute, mais non pas invraisemblable, de l'art passionné de ce créateur, contemporain de Boniface VIII et de Dante.

Giovanni venait de donner, dans la chaire de Pistoia achevée en 1301, une œuvre combinant harmonieusement le style de son père avec son propre goût, plus âpre, quand il résolut d'imprimer, dans sa chaire de Pise, son style personnel. Conçue dans de vastes proportions, la chaire, commencée en 1301, fut achevée en 1311. Elle demeura jusqu'à la fin du XVIe siècle à l'entrée du chœur de la cathédrale, du côté de l'épître. Vers 1600, elle fut démontée : certains morceaux servirent à édifier une chaire plus petite qu'on voit encore dans la nef; deux panneaux de marbre furent scellés dans une paroi du chœur, où fut également replacé le pupitre sculpté par Giovanni; un lion de marbre, transféré au Baptistère, y a été ajouté à la chaire de Niccola; plusieurs morceaux ont émigré au Musée de Berlin; le reste, déposé d'abord au Camposanto, se trouve depuis 1894 au Musée civique (couvent de San Francesco). En 1873, Fontana en proposa une reconstitution : malgré des erreurs certaines, le modèle qu'il a laissé nous aide à entrevoir l'aspect primitif du monument. Le plan en rappelle celui du *pulpito* du Baptistère, mais avec un développement beaucoup plus considérable, et, notamment, une série de figures sculptées remplaçant en partie les colonnes.

Phot. Alinari.

Giovanni Pisano.
Pupitre provenant de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Chœur.)

Parmi ces figures, l'une représente Pise, couronnée, allaitant deux enfants, et se tenant sur un pilier qu'entourent les quatre Vertus cardinales et un aigle aux ailes frémissantes ; ce ne sont pas là, du reste, d'impassibles cariatides : Pise respire un orgueil défiant et courroucé ; la Pru-

dence, nue comme Vénus, a quelque chose de lourd et d'hostile, la Justice, un visage ridé, et inflexiblement dur. Un autre pilier fait pendant à celui-ci ; on y voit le Christ, sur une base que soutiennent des anges et que gardent les quatre Evangélistes : ce sont là des statues toutes gothiques, qu'on pourrait croire à première vue copiées de statues françaises du XIIIe siècle, admirablement posées et drapées d'ailleurs, et dont l'expression grave et amère ne s'oublie pas. Autour du riche pilier central, au-dessus d'une base qu'ornent les allégories des Arts libéraux, sont sculptées les trois Vertus théologales : par leur grâce mélancolique et leur belle draperie, elles rappellent les plus parfaites statues françaises figurant l'Ancienne et la Nouvelle Loi, ou l'Archange Gabriel. Ce sont, avec le saint Georges, les seules parties du monument qui donnent une impression d'élégance. En pendant au saint Georges, un Hercule nu sert d'atlante : quoique une tradition y vît une statue antique, rapportée de Carthage, il suffit de regarder un instant ce corps étroit, osseux, nerveux, où la force brutale semble diminuée par des tares physiologiques, pour y reconnaître la trace du réalisme inquiet et triste de Giovanni Pisano. Sous la main de l'artiste, les animaux même ont pris un aspect de mélancolie farouche, aussi bien les lions qui portent des colonnes que l'aigle aux serres tendues qui porte le pupitre. Mais ce sont les huit reliefs de marbre, où il a sculpté l'histoire de Jésus, qui traduisent le mieux son inspiration puissante et tragique. Le *Massacre des Innocents*, les épisodes de la Passion, le *Jugement dernier*, qui convenaient le mieux à son âme tourmentée, comptent parmi les œuvres les plus véhémentes du moyen âge. Plusieurs critiques se sont attardés à y signaler des incorrections, des

Phot. Alinari.

Giovanni Pisano. — Vierge d'ivoire. (Trésor de la cathédrale).

fautes de proportions grossières, des lourdeurs : ne vaut-il pas mieux y noter tant de traits de génie d'une originalité audacieuse et magnifique? Dans le *Massacre des Innocents*, cet Hérode orgueilleux et cruel, et le soldat qui égorge un enfant entre les bras même de sa mère; ou bien, ailleurs, le *Baiser de Judas*, d'une justesse d'accent si dramatique; ou, dans le *Jugement dernier*, cette femme qui, entraînant un élu, se rue vers l'éternité, avec l'élan d'une Victoire antique. Parmi les figures décoratives qui séparent les arcs et les reliefs, toutes très gothiques de caractère, il en est d'admirables : un saint Paul raide et songeur, une femme drapée, qui se tourne vers un ange, et qui pourrait être une Sibylle ou la Vierge de l'Annonciation, d'autres figures de prophètes ou de sibylles, dont la grandeur sombre respire un pathétique contenu. Et sans doute, bien des morceaux imparfaits trahissent la hâte avec laquelle la chaire fut achevée, et le concours trop fréquent de plusieurs manœuvres (et, toutefois, parmi eux, était Andrea Pisano, encore adolescent). Mais le premier mérite d'une grande œuvre, c'est de nous révéler la personnalité de son auteur : or est-il une seule création, dans l'art italien de cette époque, qui exprime avec plus de force une âme plus singulière? et connaît-on d'autres sculptures qui, avant l'âge de Donatello, contiennent autant de vie et d'accent?

Après avoir créé ce chef d'œuvre, puis, en 1312, le tombeau de l'impératrice Marguerite, Giovanni Pisano disparaît de l'histoire. On attribue généralement à la fin de sa carrière la Vierge du Dôme de Prato et celle de la chapelle Scrovegni à Padoue, toutes deux nobles et pensives. Tino di Camaino allait lui succéder dans la direction des travaux du Dôme. Mais ce Siennois au talent probe, clair, un peu lourd, ne devait pas faire oublier son maître, auquel il ressemble peu. Il développa les motifs gothiques dans l'ornementation de ses œuvres, et ses figures sans grâce s'éloignent, plus encore que celles de Giovanni, du style antique. Au retable de marbre à gâble aigu, orné de bas-reliefs, de rosaces et de piliers à crochets, dont il enrichit l'autel de San Ranieri, dans la cathédrale, et qu'on voit aujourd'hui dans la chapelle Ammanati (Camposanto), il faut préférer le gisant du sarcophage qu'il sculpta en 1315 pour l'empereur Henri VII, l'espoir, si tôt fauché, des Gibelins de Toscane : cette statue couchée émeut par sa simplicité même, par ses lignes calmes, qui lui donnent de la noblesse. Les statuettes d'apôtres, et les deux figures de l'Annonciation, qui complètent la décoration du sarcophage, sont pesantes et banales : on y distingue des traces de couleur, qui nous attestent que, primitivement, le monument funéraire, placé dans la cathé-

drale, derrière l'autel majeur, avait une plus somptueuse apparence. Tino di Camaino ne l'acheva pas lui-même, du reste. Le groupe de statues, conservé au Camposanto, où l'on voit habituellement Henri VII et ses conseillers, s'il faisait partie du monument, n'avait certainement pas été sculpté par Tino : on l'a attribué sans preuves certaines à Lapo di Francesco, qui, en 1315, succéda à Tino, comme *capomaestro* de l'Œuvre du Dôme. Ces statues d'un style sommaire, assez analogues à celles du tabernacle placé au-dessus de l'entrée du Camposanto, nous prouvent

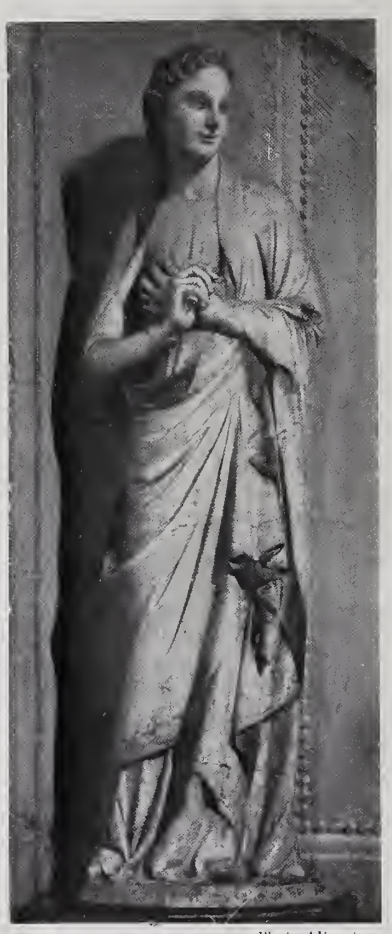
Phot. Alinari.

Tino di Camaino. — Tombeau de l'empereur Henri VII. (Camposanto.)

que l'école de Giovanni Pisano demeura fidèle, après lui, aux traditions du gothique français.

De cette école, deux maîtres seulement se détachent, qui nous touchent par leur originalité profonde, et leur grâce naturelle : ce sont Andrea et Nino Pisano, deux des plus pures gloires de l'art italien au XIVe siècle. Andrea da Pontedera, entré de bonne heure dans l'atelier de Giovanni, où on le désignait encore par le diminutif familier d'Andreuccio, émigra dès sa jeunesse à Florence : inspiré par Giotto, il y a créé des œuvres admirables de grandeur et de poésie, — les bas-reliefs du campanile, et les portes méridionales du Baptistère. Son fils Nino, après avoir sculpté à Florence une Madone, pour Sainte-Marie-des-Fleurs, et après avoir accompagné son père à Orvieto, où en 1349 il fut choisi comme chef des chantiers du Dôme, revint se fixer à Pise vers 1358, sinon auparavant. Ses œuvres, où manquent la variété et la force, comptent pourtant parmi les plus séduisantes du moyen âge : si les trois

tombes d'archevêques de Pise qu'il a sculptées[1], et qui d'ailleurs ne nous sont parvenues que mutilées, paraissent d'un art assez faible, il faut louer sans réserve ses Madones élégantes et tendres, presque maniérées, qui rappellent celles de Giovanni et les Vierges françaises du XIVe siècle. Il reste italien et toscan, néanmoins, par sa poésie et sa grâce d'une spontanéité si rare : nul n'a montré un sens plus exquis des attitudes élégantes sans emphase, de l'expression suave sans fadeur.



Phot. Alinari.

Nino Pisano. — L'archange Gabriel. (Santa Caterina.)

Ce sont ses sculptures qui font aujourd'hui la plus authentique valeur de Santa Maria della Spina, la petite église de marbre penchée au bord de l'Arno. De beaux masques anciens réemployés dans les façades lui sont souvent attribués. A l'intérieur, deux Madones de marbre rehaussé d'or ont été certainement sculptées par lui : l'une, de grandeur nature, se tient debout dans une niche avec l'enfant dans ses bras, — figure aussi noble d'aspect et de geste que touchante de sentiment maternel ; dans les deux niches voisines, saint Jean-Baptiste et saint Pierre accompagnent la Vierge : ce sont de belles statues aux draperies habilement travaillées, mais dépourvues de cet accent intime ; le frère de Nino, Tommaso (auteur du médiocre retable de marbre de l'autel majeur dans l'église San Francesco), y a peut-être travaillé. L'autre Madone, figurée à mi-corps, avec l'enfant qui tète, est appelée la *Madone du lait*. Placée dans un encadrement de marbre, exécuté plus tard par G.-B. de Cervelliera (1523), elle a toujours été très révérée des Pisans, et mérite sa gloire par son charme fait de vérité. On mesure, devant cette œuvre savante et délicate, combien l'art a évolué de Giovanni Pisano à Nino : cet art tend vers la souplesse plus que vers

1. Voir notamment, à S. Caterina, le monument de l'archevêque Simone Saltarelli.

la force, vers la perfection technique plus que vers le pathétique et l'effet ; il s'est affiné, mais il s'est amolli. Et pourtant il reste si sincère, si vrai, si ému, qu'on respire en lui une poésie intime dont l'essence n'a pas besoin qu'on la définisse pour qu'on en soit pénétré.

On trouvera dans la petite église Sainte-Cécile, un Christ à mi-corps, — un *Ecce homo*, — provenant d'un monument funéraire de la famille Upezzinghi, où Nino a montré les mêmes qualités de finesse et de sentiment, affaiblies aussi par une certaine mollesse. Mais son nom s'est surtout attaché à l'un des motifs les plus familiers de la sculpture du XIVe siècle, — un motif qui convenait plus entièrement que les scènes de la Passion à son imagination tendre : je veux dire la scène de l'Annonciation, figurée par deux statues isolées se répondant, l'Archange qui tourne la tête et entr'ouvre les lèvres, la Vierge qui s'étonne et s'incline. A ce motif d'origine française, Nino a donné un accent de particulière suavité dans deux statues de marbre qu'enferme aujourd'hui une chapelle de l'église Santa Caterina de Pise, dans deux autres statues de bois qu'a recueillies le Musée civique, et dans d'autres statues de bois des Musées de Cluny, du Louvre, et de Lyon. Ces différentes *Salutations angéliques*, qui se ressemblent beaucoup par leur attitude, leur grâce, et le fini, la délicatesse de l'exécution, ont été imitées maintes fois, dès le temps de Nino : c'est le sujet qu'a le plus répété son école.

Phot. Alinari.

Nino Pisano. — La Vierge annoncée. (Santa Caterina).

Outre les monuments et les statues que nous venons de citer, il convient de rappeler encore un bas-relief qui représente saint Martin donnant à un pauvre la moitié de son manteau, et qui surmonte le portail

majeur de l'église San Martino, située sur la rive gauche de l'Arno, dans l'ancien quartier de Chinsica. M. Supino a démontré que cette œuvre, aujourd'hui célèbre, ne peut avoir été sculptée que par Nino. C'est une composition claire et harmonieuse : le cheval du saint, quoique d'un joli dessin, manque de vie, et dans les deux figures — si délicatement drapées — il y a plus de grâce que de force ; toutefois le geste du mendiant est d'une grandeur qui émeut. La perfection et la souplesse du modelé, la beauté expressive du sentiment, et jusqu'à une certaine rondeur d'exécution que l'on notera çà et là, sont bien des caractéristiques de l'art de Nino : on s'étonne qu'une telle œuvre ait été parfois attribuée au XIIIe siècle.

Phot. Alinari.
Nino Pisano. — La Madone du lait.
(Notre-Dame-de-l'Epine).

Nino mourut vers 1368. Avec lui, Pise perdits on dernier grand sculpteur. Le déclin de l'art pisan suit d'ailleurs le déclin de la puissance pisane. Les Bergolini, chefs du parti gibelin, n'arrêtèrent pas la décadence de la cité, et le doge dell'Agnello la précipita. Si Pietro Gambacorti gouverna sagement la république de 1368 à 1392, il ne put retarder les progrès de Florence, qui peu à peu absorbait toute la Toscane. L'assassinat de Pietro Gambacorti et des siens, en 1392, par un vieillard qu'il avait comblé de bienfaits et fait chancelier perpétuel de la république, Jacopo d'Appiano, crime suivi de l'éphémère tyrannie de l'assassin, hâta la chute de la ville : vendue en 1399 par Gherardo d'Appiano à Gian Galeazzo Visconti, la cité parut profiter d'abord de la puissance, redoutée jusqu'en Toscane, du perfide et habile duc de Milan. Mais en 1402 Gian Galeazzo mourait de la peste, laissant Pise à son bâtard Gabriele Maria. Celui-ci, à la fois tyrannique et pusillanime, s'appuya quelque temps sur Boucicaut, qui gouvernait Gênes au nom de Charles VI,

puis il se résigna à vendre la cité aux Florentins (1405). Aussitôt les Pisans, qui eussent préféré obéir aux Turcs qu'aux Florentins, se révoltèrent et rappelèrent les survivants des Gambacorti. Mais les Florentins enserrèrent la ville de leurs troupes, et, après plusieurs mois d'un siège dont les rigueurs furent atroces, Giovanni Gambacorti et les siens durent livrer Pise : gouvernée durement, vidée systématiquement de ses habitants dont les plus notables durent ou accepter de se fixer à Florence, ou émigrer, la ville ne fut plus que l'ombre d'elle-même, ses dépouilles enrichirent sa rivale, l'herbe poussa dans ses rues, son port s'ensabla. Il suffit de rappeler ce que fut cette servitude pour faire comprendre qu'en même temps que la liberté de Pise mourut l'art pisan.

Phot. Alinari.

Bruno di Giovanni. — Sainte Ursule secourant Pise. (Musée civique.)

CHAPITRE IV

LA PEINTURE A PISE AU XIVe SIÈCLE

Pise doit un immense renom artistique aux fresques de son Camposanto. La majeure partie, cependant, sinon toutes, ont été exécutées par des peintres venus d'autres villes toscanes, et c'est un fait que Pise n'a pas possédé une école de peinture comparable à son école de sculpture. Toutefois un Pisan, Francesco di Traino, de qui sa patrie conserve deux tableaux authentiques, paraît être l'auteur d'une ou de plusieurs des admirables peintures murales du Camposanto : si les attributions qui en ont été faites à lui et à ses élèves se vérifiaient, la peinture proprement pisane du XIVe siècle prendrait un éclat que, jusqu'à ces dernières années, les historiens de l'art lui avaient refusé.

La peinture pisane a d'abord subi l'influence profonde de la peinture byzantine, suivant ainsi une loi de la primitive peinture italienne, — loi à laquelle les rapports maritimes de la cité avec le sud de la péninsule et avec l'Orient donnaient une force plus déterminante encore. On voit, au Musée Civique, un *Exultet* sur parchemin, orné de peintures que M. Bellini Pietri attribue à l'école « gréco-pisane » du XIe siècle, et que M. Venturi date du XIIe : dans ces miniatures simplifiées, aux couleurs vives, on

notera surtout, outre de curieux détails iconographiques, une Vierge debout, toute byzantine, de nombreux motifs ornementaux d'origine orientale, et des éléments d'architecture qui montrent le lien entre le style byzantin et le style roman propre à Pise. Toutefois, il n'y a pas de différence bien nette entre cet *Exultet* pisan et ceux qu'ont produits aux XIe et XIIe siècles des monastères bénédictins de régions très dissemblables : la marque pisane y est assez malaisée à distinguer. La curieuse *Sainte Catherine* qui, de l'église Saint-Sylvestre, a passé également au musée, et qu'on date soit de la fin du XIe siècle, soit des premières années du XIIe, n'est encore qu'une grande icône sur fond d'or, à la fois opulente et figée. Au XIIIe siècle, un grand nom surgit, Giunta Pisano, qui fut appelé jusqu'à Assise. Le crucifix du musée qu'on lui attribue, d'exécution élémentaire et d'expression douloureuse, mais dix fois repeint, est moins sûrement de lui que celui de l'église San Ranieri : d'ailleurs, ce Christ souffrant, presque cadavérique (et d'une peinture si enfumée qu'on a peine à la discerner nettement), ne constitue pas un document assez explicite pour nous incliner à attribuer à Giunta, comme on l'a fait souvent, les fresques de San Piero a Grado. Ces trente et une peintures, racontant des légendes relatives à saint Pierre et saint Paul, se rattachent de près aux peintures byzantines ; les fonds d'architecture y contiennent d'intéressantes particularités; la couleur claire, où le rose et le bleu dominent, a un charme fané très réel ; l'ensemble a de la grandeur : mais s'il est vrai, comme tendent à le prouver les observations de M. P. d'Achiardi, que ces fresques n'ont été peintes que peu avant 1300, sinon après, leur valeur s'en trouve très diminuée. Elles ont été attribuées à Deodato Orlandi de Lucques, dont le Musée Civique

Phot. Alinari.

Fragment d'*Exultet*, XIIe siècle. (Musée civique.)

possède une *Madone entre quatre saints* d'une exécution très faible : mais c'est là une hypothèse gratuite.

La grande mosaïque de l'abside du Dôme, commencée peu après 1300 par un certain Francesco, fort obscur, continuée en 1302 par Cimabuë, et terminée en 1321 par Vicino da Pistoja, est une œuvre plus émouvante, et, quoique très byzantine encore, d'un caractère qu'on n'oublie pas : le *Saint Jean*, noblement drapé dans son manteau bleu, et qui est tout entier de la main de Cimabuë, constitue certainement la plus belle partie. Toutefois, la *Vierge* aux traits maussades, œuvre de Vicino, ne nous fait guère regretter que les fresques dont ce peintre orna les murs à peine terminés du Camposanto aient péri ; à leur place, en effet, nous trouvons aujourd'hui des peintures d'artistes infiniment supérieurs : c'est cet ensemble que nous devons étudier maintenant.

La galerie méridionale du Camposanto et la galerie orientale, plus courte, furent les deux premières terminées : pendant la plus grande partie du XIVe siècle, différents peintres travaillèrent à en décorer les murs. Mais dans ce vaste ensemble de fresques, il faut d'abord distinguer deux séries : celles qui occupent la partie est de la galerie méridionale et qui se prolongent, plus qu'à demi détruites, sur le mur de la galerie orientale, et, d'autre part, celles qui ont été peintes par Andrea da Firenze, Antonio Veneziano, Spinello Aretino et Francesco da Volterra dans l'autre partie de la galerie méridionale, vers l'ouest, et au-dessus ou non loin de l'entrée actuelle. Cette seconde série, quoique intéressante et bien connue, jouit d'une gloire moins universelle que la première : celle-ci comprend une *Assomption* attribuée à Simone Martini, les *Vies des anachorètes*, le *Jugement dernier*, le *Triomphe de la mort*, et les fragments subsistants de la *Crucifixion*, de la *Résurrection de Jésus-Christ*, de l'*Apparition du Christ à saint Thomas* et de l'*Ascension*. Ce sont là, avec les œuvres de Giotto, les peintures les plus fameuses peut-être du XIVe siècle. Vasari attribuait le *Triomphe de la mort* et le *Jugement dernier* à Orcagna, mais, après avoir suivi cette tradition pendant des siècles, l'histoire a fini par l'abandonner, et il semble bien démontré qu'Orcagna n'est point l'auteur de ces œuvres, admirables bien qu'inégales, dont le sens tragique et l'origine mystérieuse composent, autant que leur beauté, le puissant attrait.

Cavalcaselle avait substitué au nom d'Orcagna celui des frères Lorenzetti : hypothèse, qui après avoir séduit la critique paraît aujourd'hui bien ébranlée. Gaëtano Milanesi a proposé de reconnaître dans ces pein-

tures la main du Florentin Bernardo Daddi, qui a certainement travaillé à l'*Enfer* du *Jugement dernier* : mais les tableaux authentiques de ce maître assez médiocre prouvent qu'il n'a pu intervenir ici que comme un collaborateur secondaire. Buffalmacco, dont Boccace a immortalisé l'humour, aurait peint, selon Vasari, les scènes de la passion et de la vie glorieuse du Christ, que nous avons citées plus haut et dont il ne reste plus que de magnifiques morceaux ; et M. Thode, s'appuyant sur ce dire,

Phot. Alinari.

Mosaïque de l'abside de la cathédrale.

voudrait lui attribuer les fresques voisines : attribution sans base solide, car il y a lieu de douter de l'assertion de Vasari, et les restes des fresques peintes à San Paolo in Ripa d'Arno par Buffalmacco nous donnent de son style une idée qui ne s'accorde avec aucune des peintures du Camposanto. Enfin, M. Giorgio Trenta a vu, dans ce vaste ensemble, l'œuvre qui fut payée en 1370 et 1371 à Francesco de Volterra et à ses aides, et que la plupart des critiques avaient identifiée avec cette *Histoire de Job*, peinte à l'extrémité occidentale de ce même mur. Mais il y a deux grandes difficultés, au moins, à accepter cette thèse : un document donne précisément à l'*Histoire de Job* la date de 1371 ; et d'autre part, cette date serait bien tardive pour des fresques dont le style offre

tant d'affinités avec des peintures de vingt ou trente années antérieures.

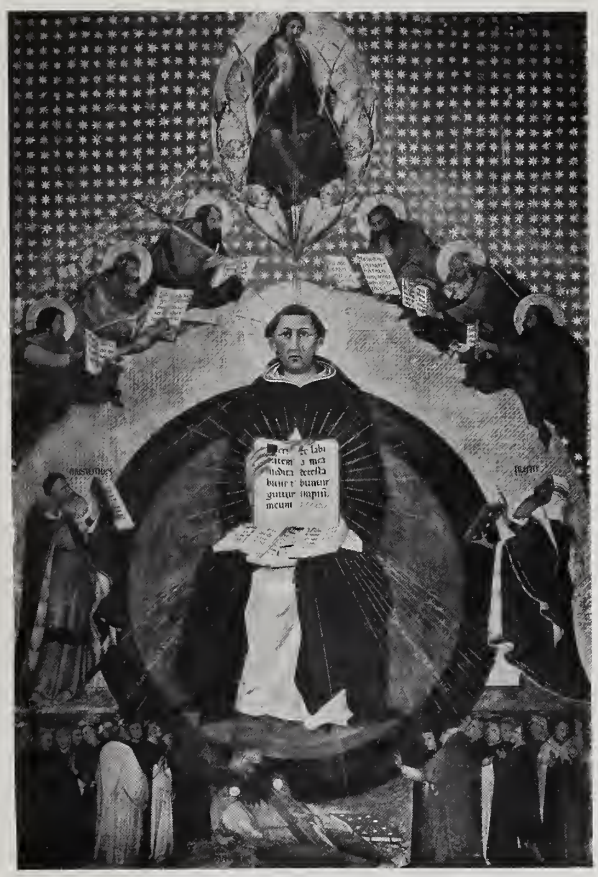
En refusant d'adopter ces différentes hypothèses, nous suivons en grande partie l'argumentation de M. Supino, qui les a discutées de près et en a clairement montré la fragilité. D'ailleurs le critique italien ne s'est pas contenté de détruire : il a voulu réédifier et a accumulé de séduisantes raisons pour démontrer que cet ensemble de fresques n'a pu être exécuté que par Francesco di Traino, l'unique grand peintre pisan du XIVe siècle.

Phot. Alinari.
Francesco di Traino. — Saint Dominique. (Musée civique.)

Résumons d'abord sa thèse : les deux seuls tableaux authentiques de Francesco, son *Saint Thomas d'Aquin* et son *Saint Dominique*, ont été peints pour les Dominicains de Santa Caterina: on y sent un peintre influencé à la fois par l'école florentine et par l'école siennoise. Or, les fresques du Camposanto que nous étudions sont nécessairement inspirées par les Dominicains de ce célèbre couvent de Santa Caterina qui possédait, au XIVe siècle, l'élite de l'ordre, et notamment fra Bartolomeo da San Concordio, fra Giordano et le prédicateur et hagiographe Domenico Cavalca († 1342), une des gloires de la prose italienne. Puisque Francesco travaillait pour eux et qu'il était le seul grand peintre de Pise, pourquoi n'auraient-ils pas dicté ces fameuses fresques à lui plutôt qu'à tout autre? Justement, dans les *Vies des anachorètes* et dans le *Jugement dernier*, plusieurs figures en rappellent certaines autres peintes par Francesco en dimensions beaucoup plus réduites dans ses deux retables de Santa Caterina.

Au premier abord, cette ingénieuse argumentation, fort intéressante en elle-même, paraît très forte. Impossible de nier certaines ressemblances qu'a notées M. Supino entre les *Vies des anachorètes*, — qui ne sont, comme il l'a dit, qu'une illustration du plus populaire ouvrage de fra Domenico Cavalca, — et les deux tableaux du maître pisan. Il n'est même pas difficile d'en noter d'autres. Qu'on examine par exemple ces arbres indiqués d'une façon toute conventionnelle dans une

des *Scènes de la vie de saint Dominique* figurées sur deux volets du tableau de Francesco di Traino conservés aujourd'hui au Séminaire épiscopal : on les retrouve indiqués pareillement dans la fresque des *Anachorètes*. A cette analogie, on en ajoutera d'autres, si l'on pousse plus loin la comparaison. Il semble donc probable que Francesco a travaillé à cette fresque; et je voudrais noter, en passant, qu'on insiste trop peu généralement sur cette grande œuvre, qui sans doute manque d'unité mais qui contient d'admirables morceaux, parmi lesquels un des plus émouvants est l'apparition du Christ, parmi les rochers, à saint Antoine qui tombe devant lui à genoux.



Phot. Alinari.

Francesco di Traino. — Saint Thomas d'Aquin.
(Eglise Sainte-Catherine.)

Mais trouverons-nous encore la trace de Francesco di Traino, dans le *Jugement dernier* et le *Triomphe de la mort?* La réponse à une telle question ne saurait être simplement et formellement affirmative. En effet, si les ressemblances signalées entre ces trois ensembles sont indéniables, elles sont aussi fragmentaires : dans le *Triomphe de la mort*, la montagne où se sont retirés de pieux ermites a dû être peinte par le même artiste que le paysage des *Anachorètes;* dans le *Jugement dernier*, un grand nombre des élus et les apôtres qui entourent le Christ rappellent les personnages des deux retables de Francesco : ils en ont les mains longues et féminines, les yeux en amande, les longs nez aigus; et, malgré l'uniformité du métier dans un grand

nombre de peintures du XIVe siècle, c'en est assez pour conclure que Francesco a collaboré à l'exécution des trois fresques. Mais, d'autre part, ces vastes compositions n'ont pu être menées à bout par un seul artiste : plusieurs styles différents s'y affrontent; de là, même, les graves défauts de ces tableaux véhéments qui, par endroits, sont heurtés et confus. Ne savons-nous pas, du reste, par le témoignage de deux manuscrits florentins, que Bernardo Daddi a travaillé à l'*Enfer* du *Jugement dernier?* Ne remarquons-nous pas aussi que le mouvement, l'accent tragique qui nous émeuvent dans le *Triomphe de la mort* et dans le *Jugement dernier* sont tout à fait absents des tableaux de Francesco? Il faut donc admettre que, s'il a travaillé aux trois fresques, il a été aidé dans sa tâche par plusieurs artistes, venus sans doute de cités diverses : il serait imprudent en effet d'attribuer cet ensemble à la seule école pisane dont nous savons si peu de chose, et où Francesco seul a marqué.

Cette façon de voir est fortifiée par une découverte récente : dans l'église S. Croce de Florence, on a retrouvé en 1911 un beau vestige du *Triomphe de la Mort* d'Orcagna, décrit par Vasari. On y voit un groupe d'infirmes et de mendiants qui ressemble étrangement à celui du *Triomphe de la Mort* de Pise, mais peint dans un bien meilleur style. Les deux fresques étaient donc copiées l'une sur l'autre, ou sur un prototype qui a disparu; et cette nouvelle découverte confirme que de telles compositions étaient inspirées aux peintres et non conçues par eux. Inutile donc de chercher le créateur de génie de la célèbre fresque du Camposanto : ce tragique décor a été nécessairement une « entreprise » — où il n'est pas invraisemblable, au demeurant, qu'Orcagna ait eu, de loin et de haut, une certaine part — mais qui fut menée à bout par un groupe d'artistes qui exécutaient un modèle qu'ils n'avaient pas imaginé. Ces exécutants pouvaient donc être pisans, florentins ou siennois : ils traduisaient un programme religieux fixé d'avance, ils n'étaient point de ces grands poètes de l'art qui ont imprimé dans leurs œuvres l'âme de leur patrie.

Et, à ce propos, observons que l'ancienne thèse qui opposait l'une à l'autre l'école siennoise et l'école florentine est de plus en plus démentie par l'histoire documentaire : croire qu'au XIVe siècle toute peinture d'un caractère calme, pensif, philosophique, est siennoise, et que toute peinture d'un sentiment dramatique est florentine, c'est appeler florentin tout ce qui dérive de Giotto, et appeler siennois tout ce qui a été conçu sous l'inspiration des Dominicains et des amateurs d'allégories plus ou moins scolastiques, — c'est donc forcer étrangement le sens des mots. La plu-

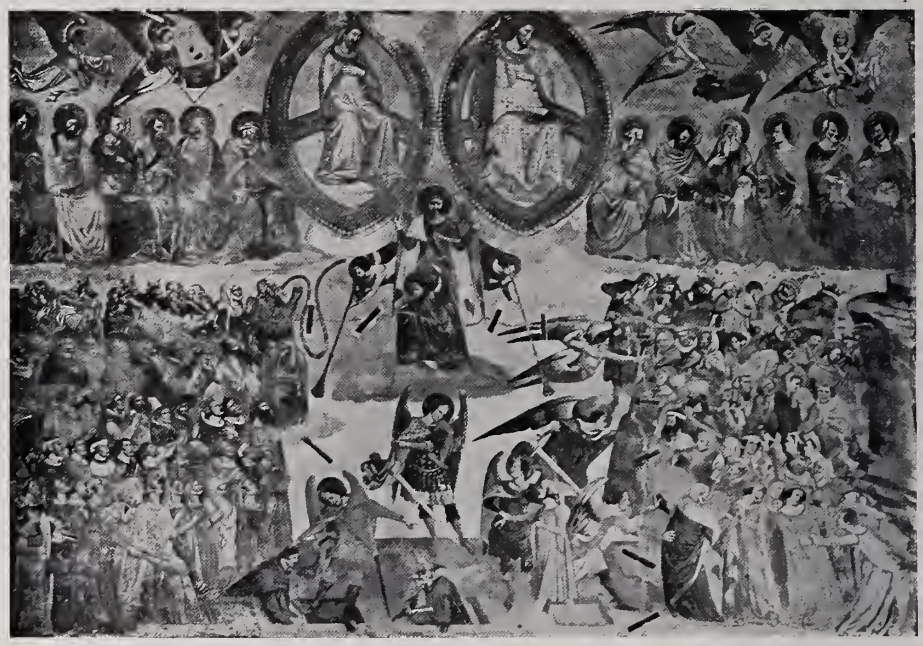
part des peintres du *trecento* qui n'étaient pas de purs giottesques ont suivi, avec une docilité que la tradition et leurs contrats particuliers leur imposaient, les programmes que leur dictaient minutieusement les fabriciens et les moines. Ainsi ont fait les peintres du *Triomphe de la mort*, dont il serait vain d'affirmer le caractère ou siennois, ou florentin, ou pisan, car ce n'est là, en somme, qu'une *moralité* du moyen âge, traitée d'ailleurs avec une grandeur singulière, mais dont tous les prédicateurs du temps avaient popularisé, presque banalisé le sujet. M. Supino a eu raison, certes, de supposer que le mérite de l'invention en remonte aux Dominicains de Santa Caterina : mais ceux-ci n'avaient qu'à puiser dans le fonds commun de la prédication chrétienne, pour trouver les éléments de cette allégorie.

Phot. Alinari.

Le Triomphe de la mort. Fresque. (Camposanto. Galerie méridionale.)

Aux peintres de cette fresque célèbre ne demeure donc que le mérite de l'exécution : et l'exécution y est très inégale. Dans les *Anachorètes*, et surtout dans le *Jugement dernier*, — abstraction faite de l'*Enfer*, — il faut admirer

bien davantage le *plan*, l'unité, l'harmonie de la composition, et la beauté équilibrée de certains morceaux. Mais une rude franchise naturaliste, un âpre goût de la vérité macabre valent au *Triomphe de la mort* une gloire beaucoup plus retentissante. On ne s'arrête pas avec indifférence en effet devant ce double tableau : à droite, la Mort, vieille échevelée aux ailes de chauve-souris, vole entre la séquelle des misérables qui la réclament et l'heureuse assemblée d'une cour d'amour qui, à

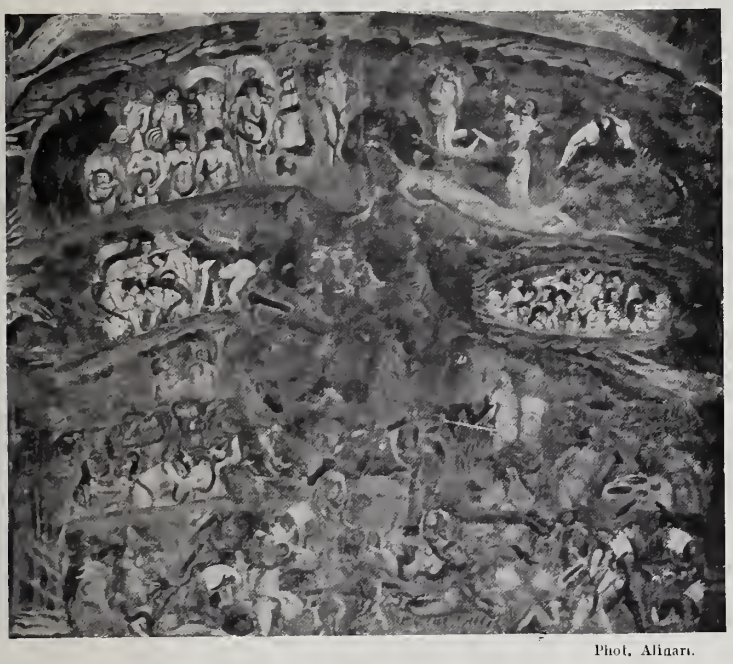


Phot. Alinari.

Le Jugement dernier. Fresque. (Camposanto. Galerie méridionale.)

l'ombre d'arbres touffus, se grise de musique et de plaisir, — et la Mort épargnant ceux qui l'appellent, bondit sur ceux qui l'oublient ; à gauche, un cortège princier cavalcade dans un site montagneux où des solitaires se sont retirés pour méditer sur les fins dernières de l'homme; et voici que, devant eux, les cavaliers aperçoivent tout à coup trois cercueils éventrés : des cadavres royaux y sont déjà dévorés par les vers! Là-haut enfin, dans le ciel, une furieuse lutte entre les démons et les anges qui parviennent à peine à sauver du feu éternel quelques âmes, commente l'effroyable leçon. Quoi de plus net et de plus éloquent que cette *moralité?* Sans doute, la composition est si insuffisamment liée qu'on est porté à y discerner une collaboration mal coordonnée; les monstres qui volent

dans le ciel sont peints lourdement et pauvrement; beaucoup de figures incorrectes de proportions, gauches d'attitude, et d'expression pesante ou froide, choquent l'observateur. Mais les artistes devaient peindre ici leurs contemporains eux-mêmes, dans leurs costumes divers, avec leurs gestes familiers, leurs préoccupations profanes ou religieuses; le sujet, qui offre un raccourci de toute la vie sociale du temps, les contraignait à un naturalisme dont la puissante ingénuité nous saisit encore d'étonne-



Phot. Alinari.

L'Enfer. Fresque. (Camposanto. Galerie méridionale.)

ment : un tel document, débordant de vérité brutale, méritait donc sa gloire universelle, autant que les fresques voisines dont l'art italien a répété indéfiniment les thèmes.

Sur le mur de l'est, contiguës au *Triomphe de la mort*, les fresques attribuées par Vasari à Buffalmacco montrent leurs restes mutilés, restaurés sans vergogne, au XVIIe siècle, par Zaccaria Rondinosi : ce sont, comme nous l'avons dit, une *Crucifixion*, une *Résurrection*, une *Apparition de Jésus aux apôtres*, et une *Ascension*. M. Supino les a attribuées à Francesco di Traino et à son école : on y voit en effet certaines figures rappelant celles du *Jugement dernier* et une colline rocheuse analogue à celle où prient les anachorètes. Cependant l'ensemble a trop souffert

pour permettre une conclusion catégorique. On discerne encore dans cette ruine d'émouvantes beautés : *l'Incrédulité de saint Thomas*, surtout, est justement célèbre, et le hasard a voulu que les nombreux repeints dont a été surchargée la figure du Ressuscité n'en altérassent point la grave expression. Si cette scène, toute empreinte de religieuse grandeur et où l'on sent si profondément la présence du mystère, avait été réellement peinte par Francesco di Traino, il faudrait le compter parmi les plus touchants poètes de l'art chrétien au moyen âge[1].

Les fresques ornant toute la partie du mur méridional située vers l'ouest ne donnent lieu à aucun problème important. Ce sont — après la délicate et tendre *Assomption* traditionnellement attribuée à Simone Martini et dont M. Pératé fait honneur à Orcagna — les *Scènes de la vie de saint Renier* commencées par Andrea de Firenze[2] (1377) et finies de 1384 à 1387 par Antonio Veneziano, œuvres où ne manquent pas les jolis détails pittoresques, — une *Histoire de saint Ephèse et de saint Potitus* en six tableaux, œuvre de Spinello Aretino, d'un beau mouvement, d'ailleurs en partie ruinée, — enfin l'*Histoire de Job*, en plusieurs scènes, attribuée avec grande vraisemblance à Francesco da Volterra, aidé de Cecco di Pietro et de Neruccio di Federigo, œuvre intéressante mais au demeurant secondaire, peinte vers 1371-1372. On y remarque surtout des fonds d'architecture fort curieux.

La muraille occidentale a perdu ses fresques du XIVe siècle. Sur celle du nord, qui fut édifiée dans la seconde moitié du *trecento*, Piero di Puccio, peintre d'Orvieto, commença vers 1390-1391 une décoration dont les malheurs de la cité arrêtèrent l'achèvement : on y voit des *Scènes de la Genèse*, d'une exécution à la fois lourde et lâchée, et une représentation

1. Selon Vasari, Francesco aurait été élève d'Orcagna, et même son meilleur élève, et pour certains critiques, notamment M. Pératé, la vérité de cette assertion serait prouvée par les ressemblances entre le *Jugement dernier* de Pise et celui d'Orcagna à Sainte-Marie-Nouvelle. Mais les dates rendent bien improbable cette filiation spirituelle. Francesco était déjà *maître* en son art et chef d'atelier depuis longtemps quand il peignit en 1344 son *Saint Dominique* et Orcagna n'a peint qu'après 1350 son *Jugement dernier*. Je serais moins éloigné de croire qu'Orcagna aurait été chargé de fournir un carton aux peintres du *Triomphe de la Mort* et du *Jugement* de Pise. De là, les ressemblances de ces chefs-d'œuvre avec ses fresques florentines. Traini aurait été à Pise un des principaux *exécutants* de la fresque, mais n'aurait pas eu à y faire preuve d'invention.

2. Ce peintre, assez mystérieux, à qui l'on attribue avec certitude, aujourd'hui, les fresques de la chapelle des Espagnols, imite Andrea Orcagna de très près, mais sans finesse ; qu'on remarque la jeune fille à longue natte dansant avec ses compagnes, dans une scène de la *Vie de saint Renier* et qu'on la compare à l'une des *élues* du *Jugement dernier* d'Orcagna, figurée dans la même attitude, et l'on verra que l'une semble calquée sur l'autre.

symbolique du monde dont les sphères concentriques sont soutenues par Dieu le père, peinture étrange dont Vasari faisait à tort honneur à Buffalmacco.

Il subsiste peu de peintures du XIVe siècle dans les églises pisanes : les vestiges de la décoration murale de San Francesco exécutée en 1342 par le Florentin Taddeo Gaddi, élève de Giotto, manquent de caractère original. C'est dans le couvent voisin, aujourd'hui transformé en musée qu'on retrouve la plupart des tableaux qui ornèrent la cité dans le dernier siècle de sa liberté, — ceux du moins qui n'ont pas émigré au loin, comme la *Vierge* de Cimabuë et le *Saint François recevant les stigmates* de Giotto, que le Louvre possède depuis plus d'un siècle.

Ce musée de Pise est un lieu tranquille, dont un vieux cloître aux galeries sévères

Phot. Alinari.

La Fresque des Anachorètes. (Camposano. Galerie méridionale.)

et au jardin à demi sauvage forme le centre. Les visiteurs qui y viennent voir le *Saint Dominique* de Francesco di Traino et les petits tableaux de Simone di Martino regrettent, avec les historiens de l'art, que ces retables aient été dès longtemps divisés en plusieurs morceaux, les uns conservés dans le musée, les autres au Séminaire : mais la route n'est pas longue de San Francesco au Séminaire, installé dans l'an-

Phot. Alinari.

Apparition du Christ à saint Antoine. (Camposanto. Corridor méridional.)

cien couvent de Santa Caterina, où les Dominicains eurent, comme nous l'avons dit, une de leurs maisons les plus célèbres; le délicat chef-d'œuvre de Simone de Sienne mérite bien qu'on accomplisse ce facile pèlerinage. Le tableau, peint en 1320 pour l'autel majeur de Santa Caterina, était un polyptyque, avec, au centre, une *Vierge* (aujourd'hui au Séminaire) où le maître a mis toute cette grâce poétique dont il a donné le goût aux artistes de sa cité ; avec la *Vierge* sont demeurées cinq des demi-figures de saints qui l'accompagnaient, plus charmantes encore, peut-être, que la charmante madone ; les autres, ainsi qu'une touchante *Pietà*, sont

exposées, en assez mauvaise place d'ailleurs, dans le musée civique.

Dans le musée, si l'on met à part le *Saint Dominique* de Francesco di Traino, l'école pisane est assez médiocrement représentée par des peintures anonymes, un *Saint Simon* (1374), une *Pietà* (1377) et une *Crucifixion* (1386) de Cecco di Pietro, et une autre *Crucifixion* attribuée à Turino di Vanni, l'auteur du grand retable de San Paolo in Ripa d'Arno (1397).

Phot. Alinari.

L'Incrédulité de saint Thomas. Fresque. (Camposanto. Corridor oriental.)

De l'école florentine du XIVe siècle, le musée possède plusieurs œuvres curieuses ou exquises. Parmi celles qui sont curieuses plus que belles, il faut citer au moins la *Sainte Ursule secourant Pise*, peinte pour San Paolo in Ripa d'Arno, par Bruno di Giovanni, qui, selon Vasari, collabora avec Buffalmacco à la décoration murale, aujourd'hui ruinée, de la même église. Les *Scènes de la vie de San Galgano*, dont il reste quatre panneaux isolés, autrefois attribuées légèrement à Giotto, ont été peintes sous son influence par un Florentin inconnu : on aimera sans réserve le coloris joyeux, le mouvement, et cette grâce naturelle perceptible en chacun des personnages (et surtout dans le délicieux ange en tunique rose qui conduit le cheval du saint). A la même école se rattache une jolie *Annonciation* divisée en deux volets, dont une tradition assez vague fait honneur à Giottino.

La peinture siennoise n'est pas représentée seulement par ce pur chef-

d'œuvre de Simone ; plusieurs tableaux anonymes — surtout une *Sainte Rosalie* et une *Sainte Barbe* d'une séduction toute féminine — témoignent du goût élégant et précieux de son école, dont le déclin est représenté par un tableau à deux faces de Taddeo di Bartolo : on y voit d'un côté une médiocre *Crucifixion*, de l'autre une figure de saint Donnino, d'une facture superficielle, mais d'un charme tendre et fin.

Phot. Alinari

L'Assomption. Fresque attribuée à Simone Martini. (Composanto. Galerie méridionale.)

Le seul peintre du XIVe siècle, étranger à la Toscane, qu'il faille encore venir étudier dans ce musée, est ce Barnaba da Modena qui, de 1364 à 1383, peignit à Gênes de grandes fresques que le temps a ruinées, et qui, en 1380, vint exécuter à Pise plusieurs tableaux. Ses deux *Madones* du musée, explicitement signées, manquent d'originalité, mais nous montrent ce peintre lombard touché par les tendres vertus de l'école siennoise, telle du moins que nous la font aimer Simone di Martino et Lippo Memmi.

Phot. Alinari.

Benozzo Gozzoli. — L'Annonciation. Fresque. (Camposanto. Corridor septentrional.)

CHAPITRE V

L'ART DE LA RENAISSANCE A PISE
L'ARCHITECTURE AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES
LA CHARTREUSE DE PISE

Conquise par Florence, Pise ne se releva point : Florence n'a pas dans son histoire de siècle plus glorieux que le *quattrocento*, Pise n'en a pas de plus misérable. Tout ce qui comptait en elle de citoyens et de grandes familles fut abattu par les supplices, l'exil ou les confiscations : il ne demeura plus dans ses murs qu'un menu peuple désarmé, étroitement surveillé par une garnison souvent insolente, et la Seigneurie florentine ne laissa la population se grossir que d'étrangers de basse extraction, — des Allemands surtout, qu'elle y implantait à dessein. Le concile réuni à Pise en 1409 ne rendit à la ville aucune vitalité durable. Son commerce fut accaparé méthodiquement par la république conquérante : dans son port, devenu florentin, la plèbe pisane dut se contenter des plus humbles métiers maritimes. Mais les Florentins, ignorants des choses de la mer, ne surent pas lutter avec succès contre Gênes et Venise. En outre, ayant, en 1421, acheté Livourne aux Génois, ils laissèrent se développer aux dépens du port de Pise, à demi ensablé, ce port de haute mer, dont les

vaisseaux génois, maintenus par traité dans leurs privilèges, favorisaient la prospérité. A partir de ce moment, la ville gibeline se meurt peu à peu dans sa plaine marécageuse où lentement se comble l'estuaire de l'Arno : pour l'histoire, elle est, dorénavant, une ville du passé.

Un tel crépuscule semblait préparer une disparition presque complète. Mais après plus de soixante années de déclin, la ville fut sauvée de la ruine totale par Laurent le Magnifique, et, au XVIe siècle, les Médicis lui rendirent à dessein un éclat relatif, dont Florence, capitale de leur duché ne pouvait plus prendre ombrage. Laurent agit d'ailleurs par intérêt et par politique, non par pitié : son esprit concevait déjà la formation d'un véritable état moderne, dont chaque ville constitue un organe nécessaire, et l'opposait d'instinct à la cité du moyen âge ou à la cité antique, personnalité intégrale, qui conquiert pour s'enrichir et posséder, non pour élargir sa propre individualité. Un calcul plus terre à terre le confirma dans cette idée : la propriété étant tombée, à Pise, à des prix infimes, il y fit des acquisitions considérables, dont il entreprit aussitôt d'accroître la valeur en rendant à la ville une vitalité plus réelle. Il en avait déjà, en 1473, fondé à nouveau le *Studio*, c'est-à-dire l'Université, et même il avait résolu d'en faire l'Université la plus importante de Toscane, la vie florentine étant, à son avis, trop bruyante et trop complexe pour ne pas nuire aux études : il est ainsi le véritable créateur de cette Université, qui, depuis, et jusqu'à nos jours, est demeurée si florissante. En outre, il alla séjourner assez fréquemment à Pise, avec une certaine pompe. Il nous est permis de croire que cet ami des arts s'intéressa chaleureusement à la grande œuvre qu'un de ses peintres, celui qui avait

Phot. Alinari.

Donatello. — Chef de San Lussorio.
Chœur de S. Stefano dei Cavalieri.

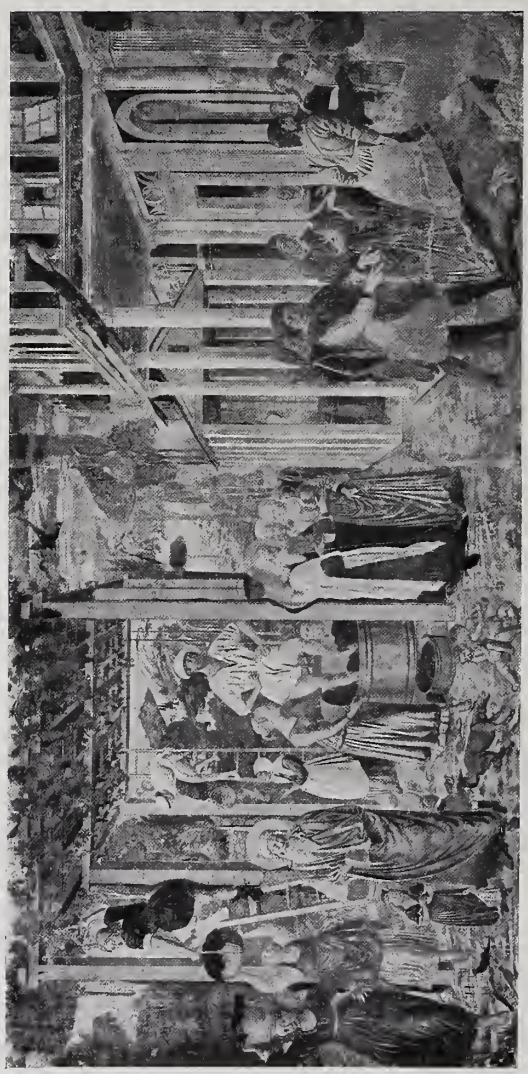
décoré la chapelle de son palais, entreprenait au Camposanto, — la seule grande image artistique que le XVe siècle ait imprimée dans Pise.

Nous voulons parler des fresques célèbres de Benozzo Gozzoli. Soixante années de servitude avaient si bien tué l'art, à Pise, que le peu d'œuvres du *quattrocento* qu'on y trouve est dû à des Florentins. Ainsi, le curieux buste reliquaire de saint Lussorio, œuvre puissante mais dure, presque sèche, de Donatello, conservée aujourd'hui dans l'église San Stefano dei Cavalieri, avait été modelée et fondue par lui, vers 1427, pour la Confrérie d'Ognissanti de Florence, qui s'était fait attribuer après la conquête la relique de la tête du saint, — car les vainqueurs arrachaient aux vaincus jusqu'aux reliques les plus vénérées. Le couvent de Saint-Dominique possédait aussi quelques bons tableaux du XVe siècle qu'on voit aujourd'hui au Musée civique, et ce sont des œuvres florentines : notamment le *Rédempteur* de fra Angelico et un *Saint-Sébastien* d'auteur inconnu [1]. Après Benozzo, Ghirlandajo fut appelé à Pise où il travailla dans la cathédrale vers 1493 : l'arc triomphal de l'abside est encore orné des anges qu'il y peignit, mais qui sont trop restaurés pour qu'on y retrouve sa marque propre. Elle demeure plus visible dans un tableau du musée figurant saint Sébastien et saint Roch, — peinture d'un coloris éblouissant, mais qui n'est venue que tardivement à Pise, par un don des Médicis, — dans les deux charmantes *Madones* entourées de

Phot. Alinari.
Gentile da Fabriano. — Madone. (Musée civique.)

1. Ce curieux *Saint Sébastien* rappelle, par certains traits, le style de Melozzo da Forli, plus que le style strictement florentin.

saints entrées depuis peu au Musée (auparavant au *Conservatorio di S. Anna*). Du reste, l'activité de Ghirlandajo à Pise (même si l'on tient compte des volets de l'orgue du Dôme, qu'il décora en 1490), n'est pas comparable à celle de Benozzo Gozzoli, qui travailla à ses fresques fameuses de 1468 à 1485 et fut si aimé des Pisans qu'ils voulurent lui faire élire pour sa dernière demeure le Camposanto même, où d'avance il lui donnèrent un tombeau.



Benozzo Gozzoli. — Les vendanges de Noë. Fresque. (Camposanto. Galerie septentrionale.) Phot. Alinari.

Il n'est pas de peintre qui, mieux que Benozzo, représente la séduction de la Renaissance florentine. Elève de l'Angelico, il garda toute sa vie une fraîcheur d'impressions qui rappelle la pieuse naïveté de son maître. Mais il ne prétendait point au même mysticisme à la fois brûlant et tendre. Religieux et poétique, il fut aussi, il fut surtout brillant et imaginatif, et, en outre, chaque fois qu'il voulut peindre des visages réels, il sut, sans effort apparent, se montrer naturaliste pénétrant et solide. Lorsqu'en 1468 il arriva à Pise, où Laurent de Médicis favorisa peut-être sa venue, il avait quarante-huit ans. Trois années plus tôt, il avait peint à San Gemignano des fresques charmantes, où abondent les beaux portraits ; et c'est en 1459 qu'il travaillait à l'admirable décor de la chapelle des Médicis, dans le palais que leur avait édifié Michelozzo, et où le cortège des rois

mages n'a rien perdu de sa grâce juvénile, ni de sa pompeuse animation.

Les fresques du Camposanto, plus exposées à l'air, ont souffert davantage. On n'y retrouve point partout, non plus, la même perfection, car dans son immense travail le maître, çà et là, s'est quelque peu relâché. Mais l'entreprise assumée par lui de décorer toute l'étendue de la muraille septentrionale du monument sembla à ses contemporains eux-mêmes une magnifique hardiesse. A moins d'un siècle de distance, Vasari s'est fait l'écho de l'admiration provoquée par cette œuvre immense ; l'agréable récit qu'il a laissé, à ce sujet, mérite qu'on le transcrive ici : « Benozzo revint de Rome à Florence, puis de là passa à Pise, où, dans le cimetière voisin du Dôme et appelé *Camposanto*, il peignit toute une paroi de la muraille dont la longueur égale celle de l'édifice entier, y traçant des histoires de l'Ancien Testament, avec une grande abondance d'invention. Et l'on peut dire que c'est vraiment là une œuvre terrible (*un' opera terribilissima*), car on y voit toutes les histoires de la création du monde, journée par journée. Après

Phot. Alinari

Benozzo Gozzoli. — Malédiction de Cham. Fresque. (Camposanto. Galerie septentrionale.)

l'arche de Noë, l'inondation du Déluge, représentée par de très beaux ensembles et une grande quantité de figures[1] ; ensuite, l'orgueilleuse construction de la tour de Nemrod ; l'incendie de Sodome et des autres cités voisines ; les histoires d'Abraham où il faut remarquer de très beaux effets, parce que, si Benozzo ne déployait pas dans ses figures une science de dessin très particulière, néanmoins il montra beaucoup d'art dans le *Sacrifice d'Isaac*, car il y plaça un âne vu en raccourci de telle façon que, de quelque côté qu'on le regarde, il semble se tourner de l'autre, — ce qui est considéré comme une très belle chose. Suivent la *Naissance de Moïse*, et tous ces signes miraculeux et ces prodiges qui se déroulèrent jusqu'à ce qu'il tirât son peuple d'Egypte, et le nourrît durant tant d'années dans le désert. Puis, toutes les histoires des Hébreux jusqu'à David, et Salomon, son fils : et dans ce travail, Benozzo fit preuve d'un cœur plus que grand ; car, alors qu'une aussi vaste entreprise aurait à juste titre effrayé une légion de peintres, il l'exécuta seul[2] et la conduisit à son plein achèvement ; de manière que, en ayant acquis une très grande renommée, il mérita qu'au milieu de son ouvrage on plaçât cette épigraphe :

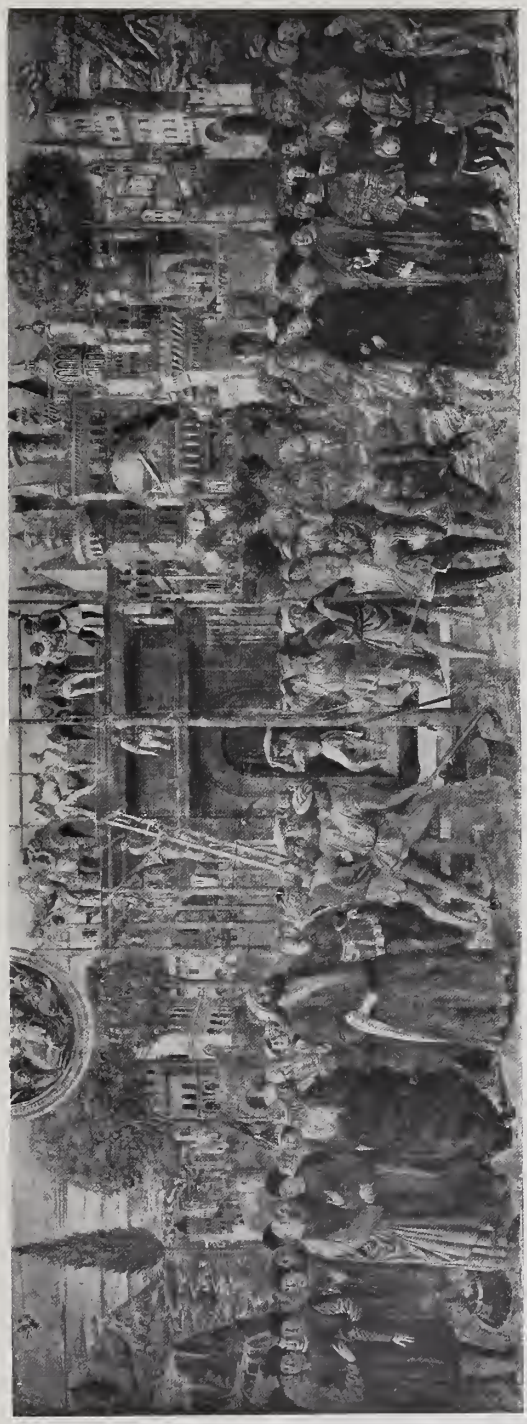
QUID SPECTAS VOLUCRES, PISCES ET MONSTRA FERARUM
ET VIRIDES SILVAS AETHEREASQUE DOMOS ?
ET PUEROS, JUVENES, MATRES CANASQUE PARENTES,
QUEIS SEMPER VIVUM SPIRAT IN ORE DECUS ?
NON HAEC TAM VARIIS FINXIT SIMULACRA FIGURIS
NATURA, INGENIO FŒTIBUS APTA SUO ;
EST OPUS ARTIFICIS : PINXIT VIVA ORA BENOXUS.
O SUPERI, VIVOS FUNDITE IN ORA SONOS.

Dans toute cette œuvre sont répandus une infinité de portraits, d'après des personnages réels ; on ne possède pas les noms de tous ; je ne nommerai donc que ceux d'une véritable importance que j'y ai reconnus, et ceux dont j'ai quelque souvenir. Ainsi, dans la scène où la reine de Saba va rendre visite à Salomon, sont portraicturés Marsile Ficin au milieu de plusieurs prélats, Argyropoulos, le grand savant grec, et Platina... et Benozzo lui-même, à cheval, sous l'apparence d'un petit vieillard rasé, portant un bonnet noir où est fixé par devant un papier blanc, peut-être pour signaler le peintre, ou parce qu'il avait eu l'intention d'y écrire son nom. »

1. Ces premières scènes ne sont pas de Benozzo, mais, comme nous l'avons dit, de Piero di Puccio.

2. Cette assertion de Vasari est fausse : Bernardo et Giovanni Gozzoli, frère de Benozzo, l'aidèrent dans son travail; on a aussi, parmi ses aides, cité sans preuves Zanobi Macchiavelli, médiocre élève de fra Filippo Lippi, et dont le Musée civique possède une *sacra conversazione* d'un sentiment agréable.

Vasari a oublié, dans sa description, qu'aux scènes de l'Ancien Testament, Benozzo Gozzoli avait ajouté — au-dessus de l'arcature précédant la chapelle Ammanati — deux scènes du Nouveau, et de celles qui pouvaient le mieux séduire son tendre génie : d'abord une *Annonciation* où la Vierge agenouillée, en robe rose pâle, et l'Archange si blond, au vêtement vert et aux ailes violettes, respirent la ferveur la plus ingénue, — avec, au fond, un divin paysage entrevu à travers des fenêtres ogivales, — puis une *Adoration des Mages*[1], où reste visible, en dépit du mauvais état de la fresque, le souvenir de celle de Gentile da Fabriano. Des figures d'anges florentins, élégants et fiers, achèvent cette partie du décor, qui, bien que moins importante que l'autre, ne lui est pas



Phot. Alinari.

Benozzo Gozzoli. — La Tour de Babel. (Camposanto. Galerie septentrionale.)

1. Le trône archiépiscopal de la grande nef du Dôme est orné d'une imitation de cette fresque en marqueterie, œuvre curieuse du début du XVIe siècle.

inférieure en mérite. Plus loin, sur le mur de la chapelle Aulla, le maître a peint encore sous un *Couronnement de la Vierge* de Piero di Puccio, un noble groupe d'Apôtres agenouillés.

L'œuvre de Benozzo commence avec les *Vendanges de Noé*, l'une des créations les plus justement célèbres de la Renaissance. Avec beaucoup de naïvetés savoureuses, qui sont encore d'un primitif, c'est là un tableau de la vie réelle : des vendanges en Toscane présidées par un patriarche à barbe blanche et touffue, solennel, tendre et bénissant. Ce patriarche possède une élégante villa à pilastres, décorée de marbres multicolores, et où des paons promènent leur superbe sur les corniches et les terrasses ; devant ce palais médicéen, voici la treille, le *pergolato* que possède toute maison de la campagne toscane, et à travers lequel nous regardons un paysage lumineux et doux, fermé par une colline et semé de villages blancs, de châteaux et de beaux arbres. Les élégants vendangeurs qui dépouillent la treille ont été trop souvent décrits pour que nous en reparlions ; et pourtant, comment ne pas s'attarder encore devant ces souples images, dont les vêtements aux couleurs passées gardent des reflets mauves et roses d'une harmonie où le temps a collaboré mais qui suscite en nous un indéfinissable et si rare plaisir ? L'*Ivresse de Noé*, représentée dans le même tableau, à droite, n'est pas moins fameuse, et le temps, — s'il a plus qu'à demi effacé l'image

Phot. Alinari.

Benozzo Gozzoli. — Les trois Anges apparaissant à Abraham. (Corridor septentrional du Camposanto.)

de cette hypocrite et charmante *vergognosa*, qui met sa main devant ses yeux pour ne pas voir le scandale, et qui pourtant a la faiblesse très féminine d'écarter ses doigts pour satisfaire sa curiosité, — le temps n'a fait qu'accroître la popularité de cette ingénieuse trouvaille du peintre : c'est de la psychologie très humaine, c'est une note de comédie qui égaye ici l'histoire sacrée.

Phot. Alinari.

Benozzo Gozzoli. — L'Adoration des Mages. Fresque. (Camposanto. Corridor septentrional.)

La *Malédiction de Cham* suit l'épisode de l'*Ivresse*. La tragédie se passe sous une loggia qu'on croirait décorée par Desiderio da Settignano : Cham n'a pas l'air d'un grand coupable, et nous ne ressentons pas de terreurs bibliques. Au-dessus de la loggia, près d'un paon qui fait la roue, deux jeunes filles, l'une en robe rose, l'autre en robe bleu foncé, regardent les jardins de Noé, où la vie patriarcale semble pacifique et heureuse. Délicieux tableau, qui trahit savoureusement le sujet ! Benozzo se soucie fort peu de la *Genèse*. C'est une âme d'enfant, qui ne s'en-

combre pas de graves symboles, ni de philosophie de l'histoire : l'histoire sainte n'est pour lui qu'un prétexte à grandes enluminures et à images joyeuses. Devant un si aimable pittoresque et tant de radieuse poésie, qui le lui reprocherait ?

Phot. Alinari.

Domenico Ghirlandajo. — Saint Sébastien et saint Roch. (Musée civique.)

La *Tour de Babel* offre à peine moins de séductions. Le paysage, avec sa très curieuse *Babylone*, conserve la pureté du paysage toscan. Les maçons travaillent avec des gestes d'un joli maniérisme, et l'assistance — pleine de ces portraits que signalait Vasari — forme un grave défilé de Florentins soucieux de jouer un rôle.

Plus on avance, ensuite, vers l'est, plus les tableaux sont endommagés par le temps. L'*Histoire d'Abraham*, où de grands vides coupent de magnifiques épisodes, mais où, du moins, on distingue encore nettement ces trois admirables anges qui apparaissent au patriarche, après l'exil d'Agar, demeure plus visible que l'*Histoire de Jacob*, dont un morceau a été restauré en 1901 assez adroitement. Des tableaux consacrés à Moïse, Josué, Saül, David et Salomon, il ne reste plus que quelques traces : des dessins du XVIIe siècle, qu'on verra au Musée civique, nous donnent une idée de cette *Rencontre de Salomon et de la reine de Saba* tant vantée par Vasari, et accroissent nos regrets de ne discerner que l'ombre insaisissable du chef-d'œuvre. Benozzo y poursuivait son œuvre dans le même esprit allègre et charmant, vite oublieux

des sujets sacrés qu'on lui proposait, et traduisant, avec une limpide harmonie de dessin et de couleur, le spectacle du monde, tel qu'il lui apparaissait, parmi les horizons de Toscane. Il ne portait pas en lui un cœur tragique, et son lyrisme n'était qu'une effusion de son âme heureuse : au

Phot. Alinari.

Andrea del Sarto — Sainte Agnès. (Cathédrale.)

milieu de Pise déchue, morne cimetière de sa liberté passée, entre les murs silencieux qui enfermaient ce champ des morts et où Francesco di Traino avait fait hurler la déesse à la faux, il n'a vu que la riante idylle de la jeunesse, qui, en dépit de l'âge, ne cessait de chanter en lui.

Durant son long séjour à Pise, Benozzo travailla à d'autres peintures que M. Supino a étudiées avec minutie, et aussi avec indulgence : sauf, en effet, le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* imité sur un ton moins

grave du tableau de Francesco di Traino à Santa Caterina, et qui du Dôme passa à Paris et au Louvre, sous Napoléon, celles de ces œuvres que le temps a respectées n'égalent point les rayonnantes fantaisies dont nous venons de jouir. Tout porte à croire que ce sont des tableaux d'atelier ou des entreprises secondaires rapidement exécutées en collaboration avec ses frères et peut-être Zanobi Macchiavelli. Troix tableaux, au Musée civique, portent le nom de Benozzo : une *Vierge entre des saints*, assez médiocre, la jolie *Madone au vase de roses* d'un poétique sentiment mais d'une exécution faible, enfin la curieuse *Sainte Anne* avec des donatrices minuscules, d'un dessin plus original que les figures de la Vierge, de sa mère et de l'enfant Jésus. Ce dernier tableau provient, croit-on, du couvent de S. Domenico, transformé en 1861 en Hospice de mendicité, et où l'on voit encore une *Crucifixion* de Benozzo, œuvre assez pâle qui rappelle de loin la Crucifixion de l'Angelico, son maître, au couvent de San Marco. L'église voisine de l'hospice conserve un autre ouvrage d'atelier, où l'influence de Benozzo demeure sensible, mais indigne de sa main : un *Christ en croix entouré des quarante Martyrs*.

Phot. Alinari.

Andrea del Sarto.
Sainte Marguerite. (Cathédrale.)

Selon Vasari, Benozzo Gozzoli mourut à Pise, où, en 1473, il s'était acheté une maison. D'autre part, les documents nous apprennent qu'il resta en relations avec la cité au moins jusqu'au 29 avril 1495 (c'est-à-dire 1494), date où le camerlingue de la commune lui paya divers menus travaux. Mais en 1497 il se trouvait à Florence, et c'est là probablement qu'il mourut, en 1498.

Un événement considérable avait éloigné de Pise le vieux peintre[1] :

1. Le même événement interrompit les travaux que le sculpteur lucquois, Matteo Civitali, commençait dans la cathédrale. Deux anges de marbre, portant des candélabres, figures un peu lourdes, mais élégamment cambrées, que l'on voit dans le chœur, tout au fond, seraient, selon M. Bellini Pietri, des restes de ces travaux.

le 8 novembre 1494, Charles VIII, descendu en Italie où Savonarole l'attendait comme le justicier de Dieu, franchissait en maître les portes de la ville. Depuis que Laurent le Magnifique avait rendu à Pise quelque vitalité, d'anciennes familles gibelines y avaient dû rentrer, réveillant le patriotisme local, jaloux et vindicatif. C'est un de ces citoyens attachés au passé, Simone Orlandi, qui obtint de Charles l'affranchissement de sa patrie. Tous les administrateurs et tous les soldats florentins furent chassés en hâte. Pise se proclama libre sous la protection du roi de France, et Benozzo fut contraint, évidemment, de regagner Florence, lui aussi.

Phot. Alinari.

G. Ant. Sogliani. — Madone. (Cathédrale.)

Mais Pise ne jouit pas longtemps de sa liberté, et, si Florence ne reprit définitivement sa conquête qu'en juin 1509, ces quatorze années d'indépendance ne furent pour les Pisans que des années d'épreuves et de luttes. A peine Charles VIII avait-il atteint Naples, que les mercenaires florentins se jetaient sur le territoire pisan. Quand le roi repassa par la ville, un groupe de belles suppliantes fut envoyé au-devant de lui pour implorer sa protection contre Florence. Pise aurait été tout de même rendue à ceux qui l'avaient achetée et asservie, si son gouverneur français, Robert de Balsac d'Entragues, amoureux de la fille de Luca Lante, n'avait décidé de la défendre ; en 1496, évacuant la cité, il la laissa indépendante.

Jusqu'en 1504, les attaques intermittentes des Florentins restèrent sans énergie. Mais, en 1504, dans le temps où la Seigneurie commandait à Michel-Ange la fresque de la *Guerre de Pise* (dont il n'exécuta

jamais que le carton), les hostilités furent reprises avec une singulière vigueur. Pressés de près, les Pisans se défendirent avec désespoir. Vainqueurs en 1505, il semblèrent un moment décourager leurs ennemis. Mais ceux-ci, plus habiles dans les négociations que dans la guerre, réussirent à isoler Pise de tous les secours que leurs ennemis voulaient y envoyer. Alors, un rigoureux blocus, par mer et par terre, réduisit les Pisans aux horreurs de la famine.

Phot. Alinari.
Sodoma. — « Sacra conversazione ». (Musée civique.)

Ce fut la plèbe paysanne enfermée dans la ville qui contraignit ses chefs plus héroïques à capituler. Du moins, les conditions consenties par les vainqueurs furent honorables; cette modération, signe de mœurs plus humaines, étonna d'ailleurs, et Guichardin s'est fait l'écho de cet étonnement : « L'accord fut conclu à conditions très favorables pour les Pisans, dit-il, — amnistie de tous crimes publics ou privés, et, en outre, beaucoup d'autres exemptions, notamment la dispense de restituer aux Florentins les biens mobiliers pris au moment de la révolte : si grand était le désir qui possédait les Florentins de s'emparer à nouveau de la ville!... En sorte que, malgré la certitude où l'on était qu'à très brève échéance les Pisans eussent été contraints de céder à la famine, les Florentins préférèrent s'assurer d'eux à des conditions imméritées (*inique*), plutôt que remettre encore quelque part de leur certitude aux fluctuations de la Fortune pour obtenir une reddition sans condition... Et dans cet accord, est digne de mémoire la bonne foi des Florentins, lesquels, encore que tout imprégnés

d'une haine si violente, et exacerbés par tant d'offenses, ne furent pas moins fidèles à tenir toutes leurs promesses, qu'ils n'avaient été cléments et faciles à les faire. »

Cette capitulation, où sombra définitivement l'indépendance de Pise, montre l'avènement de nouvelles nécessités historiques : les états ont définitivement remplacé les communes, et les vaincus eux-mêmes vont s'incorporer à cette Toscane grandie, avec plus de docilité qu'en 1406. Avec la restauration des Médicis, du reste, Pise retrouve la faveur de ces maîtres volontiers magnifiques, et qui, à partir du XVIIe siècle,

Phot. Alinari.

P. Fancelli et Stagio Stagi. — Chapiteau. (Chœur de la cathédrale.)

deviennent d'intelligents souverains modernes : c'est avec justice que leur image se dresse sur les places de la cité.

Toutefois, Pise ne devait pas redevenir un foyer d'art actif, ni vivant. De l'achèvement des fresques de Benozzo jusqu'à 1509, aucune œuvre ne naît dans ses murs. Sa précaire indépendance ne pouvait ranimer l'art, parmi tant d'épreuves et d'alarmes. Au contraire, la conquête florentine rendit à la cité sinon des artistes, du moins le souci et le loisir de parer les églises de quelques ornements ; seulement, ce sont les Florentins qui se chargent de décorer leur conquête : c'est ainsi que l'on voit à Santa Caterina ou que, plutôt, l'on entrevoit sous la couche de fumée dont le temps l'a revêtue, une *Madone* d'Albertinelli qui porte la date de 1511. Mais le premier artiste qui vint lui-même dans la ville conquise, n'y vint pas pour

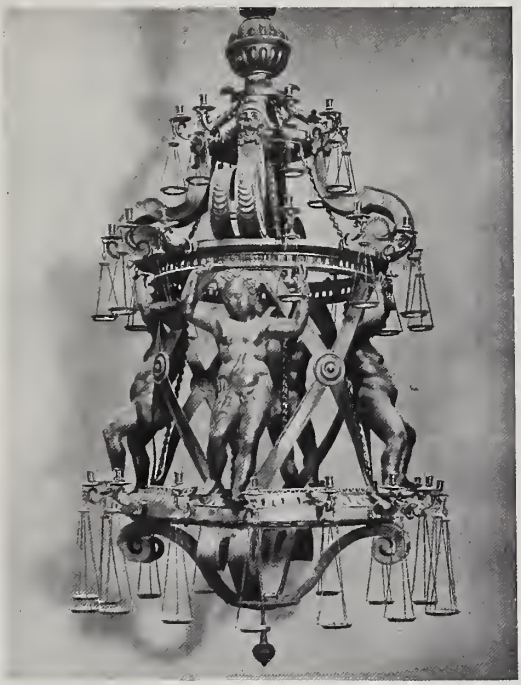
l'orner : en 1512, Giuliano da San Gallo est envoyé à Pise pour y rebâtir la citadelle florentine détruite par les rebelles ; de ce monument robuste et sans beauté, il ne reste que ces souterrains, ces murs, ces bastions, transformés, en 1781, en galeries et en terrasses, autour d'un jardin humide que domine un magnifique platane centenaire, et formant les bizarres dépendances de l'ancien palais Scotto-Corsini. Ces débris donnent du pittoresque à cet étrange quartier du sud-est, où, dans une rue déserte, une maison garde la gloire usurpée d'avoir vu naître Galilée. D'ailleurs, le patriotisme pisan s'évanouit vite, et, au XVIIIe siècle, la forteresse devenue inutile tombait d'elle-même en ruines, quand elle fut vendue à des particuliers.

Les Florentins ne se contentèrent pas d'élever une citadelle menaçante. La cathédrale fut bientôt embellie, avec leur gré : en 1516, on restaure une mosaïque du transept ; en 1518, Girolamo Rossimino érige, non loin de la porte sud-est, ce bénitier de marbre que couronne une Vierge un peu mièvre. Puis, de 1524 à 1534, Pandolfo Fancelli et surtout Stagio Stagi décorent dans un goût riche et délicat plusieurs autels des transepts et des nefs mineures. Ce Stagio Stagi, originaire de Pietrasanta, la ville du marbre, voisine de Carrare, est un sculpteur digne d'attention : s'il répète sans originalité les motifs ornementaux des marbriers lombards ou florentins du quattrocento, il le fait avec une virtuosité, un esprit et une grâce qui dénotent en lui autant de goût que d'adresse.

Mais l'œuvre de ce temps qui, à Pise, séduit le plus les voyageurs, c'est un polyptyque peint vers 1524 par Andrea del Sarto, et qui orna un siècle l'église Sainte-Agnès, détruite vers 1618. Les panneaux en ont été démembrés, et ornent un pilier et une paroi du chœur, dans la cathédrale. Ces figures de saintes agenouillées, « sainte Catherine martyre, sainte Agnès et sainte Marguerite, dit Vasari, sont bien faites chacune pour émerveiller qui les regarde, et sont tenues pour les plus élégantes et les plus belles de toutes les figures de femmes qu'Andrea peignit jamais. » Il y a en effet de la suavité sans fadeur dans ces peintures, dépourvues de sentiment religieux, mais d'un savant dessin, d'une chaude couleur, d'un profond clair-obscur : sainte Marguerite, si blonde, drape sur sa robe rose un ample manteau vert à magnifiques reflets rougeâtres, sainte Catherine a revêtu pour son supplice une robe d'un vermillon éclatant ; sainte Agnès, il est vrai, quoiqu'elle donne à son charmant visage l'apparence de l'extase, ne réussit pas à nous émouvoir ; mais quel doux paysage de Toscane apparaît derrière elle, avec cette ville ceinte de remparts tourelés, sur une colline onduleuse, que baigne une vaporeuse lumière!

Il y a aussi dans la cathédrale une *Madone* d'Andrea del Sarto, entourée de saints, mais ce tableau d'atelier, terminé par Sogliani, est loin de valoir la sainte Agnès. Giovanantonio Sogliani, a laissé d'autres traces de son talent à Pise : Vasari raconte comment il fut appelé de Florence pour achever les peintures commencées en 1527 par Pierino del Vaga [1] ; de ces travaux importants (1528-1532), il faut au moins citer la jolie Madone au vêtement vert, d'un maniérisme qui n'est pas sans charme, suspendue à l'un des piliers de la coupole : dans le clair-obscur de cette œuvre, d'ailleurs noircie par le temps, on trouve trace de l'enseignement que fra Bartolomeo, après son séjour à Venise, avait donné à Sogliani.

Parmi les autres peintres du XVIe siècle qui travaillèrent à Pise, il suffit de citer le Sodoma : mais ses peintures du chœur de la cathédrale, même son célèbre *Sacrifice d'Abraham* (1542), ou sa *Madone* du Musée, d'une expression tendre, très *léonardesque*, sont en somme des œuvres secondaires, et gâtées par le maniérisme.



Phot. Alinari.
Lampe dite de Galilée. (Nef majeure de la cathédrale).

Pendant le déclin du XVIe siècle, le Dôme s'enrichit d'autres œuvres, d'un art savant plus qu'original, sans doute, mais singulièrement brillantes et décoratives : notamment la colonne au chapiteau de marbre, richement et spirituellement sculpté par Pandolfo Fancelli et Stagio Stagi, et le délicieux *Ange* de bronze qui la surmonte, œuvre d'un Florentin, Stoldo Lorenzi de Settignano (1583). A la même famille, féconde en bons artistes, appartenait, semble-t-il, ce Battista di Domenico Lorenzi qui donna le modèle de la grande lampe de la nef, soutenue par quatre enfants nus, imités de l'antique : fondue en 1587 par un bronzier pisan,

1. Aux murs du transept méridional subsistent quelques fragments de fresques de Pierino, notamment des groupes d'enfants nus d'une élégance très *raphaëlesque*.

nommé Vincenzo Possanti, elle est devenue célèbre sous le nom de *lampe de Galilée :* c'est en étudiant ses oscillations, que Galilée aurait découvert, dit la légende, la loi du pendule. Amusante mais trompeuse légende, puisque la lampe ne fut fondue que six années après la découverte de Galilée...

Jean Bologne a travaillé à Pise, et la cathédrale possède trois œuvres de lui : les deux statuettes du Christ et de saint Jean-Baptiste, qui sur-

Phot. Alinari.

San Stefano dei Cavalieri. Nef majeure.

montent les deux bénitiers de la nef, bronzes maniérés, d'une fonte admirable, et le Crucifix de bronze du maître autel. Le monument de marbre érigé sur le bord de l'Arno en l'honneur du grand-duc Ferdinand Ier, œuvre de Pierre Francheville (1594), a été sculpté par l'artiste de Cambrai d'après un modèle de Jean Bologne *ex archetipo Joan. Bonon. Belg.*, dit l'inscription.

Un terrible incendie menaça, en 1596, de détruire toute la cathédrale. Il nécessita une restauration considérable, et notamment la réfection du plafond de la nef majeure qui n'est pas voûtée : le riche plafond à caissons exécuté par les Atticciati, rappelle ceux de Sainte-Marie-Majeure et

d'Ara Cœli, à Rome, et cette œuvre de la Renaissance finissante s'harmonise heureusement avec la noble architecture romane. Les autres restaurations et décorations, poursuivies pendant le XVIe siècle, n'ont pas nui non plus à cette belle unité lumineuse du Dôme.

Mais la plus caractéristique image de cette époque où les Médicis enrichirent Pise des créations de la Renaissance déclinante, ce n'est pas au Dôme qu'on la voit : c'est à San Stefano dei Cavalieri, l'église construite par Vasari pour les chevaliers de saint Étienne; cet ordre religieux et militaire avait été fondé en 1561 par Cosme de Médicis, sur le modèle de

Phot. Alinari.

Vasari. — Ancien palais des chevaliers de Saint-Etienne.

l'ordre de Malte, afin de purger la mer Tyrrhénienne des pirates barbaresques : en 1562, fut aménagé pour eux le grand palais peint de grisailles et décoré de bustes (*Palazzo della Carovana*) qui domine la place irrégulière, si tranquille aujourd'hui, où Pierre Francheville érigea en 1596 la statue de marbre de Cosme Ier. Au bout de cet ancien *forum* de la cité, se dressait, avant le XVIIe siècle, la *Tour de la faim* où Ugolin dévora ses enfants : sur l'emplacement de cette prison tragique, les chevaliers de saint Étienne bâtirent, au-dessus d'un haut passage voûté, un autre palais pittoresque, où l'on remarque un vaste cadran d'horloge, et où se devinent des débris de fresques rouges. Vasari avait donné des plans ou des dessins pour ces divers édifices des Stéphanites, mais il ne vit achevé que le *palais de la Caravane*. L'église, d'un style froid, non sans grandeur, n'est en somme qu'une énorme salle rectangulaire avec

une abside étroite, et mal éclairée par des fenêtres à frontons de marbre. Aujourd'hui, de grands couloirs latéraux, reliés à l'église par des portes à frontons, servent de nefs mineures. A la sévère froideur de ce vaisseau, d'opulentes décorations ajoutent des notes isolées auxquelles le contraste des murs nus prête un accent plus vif : ce sont l'immense plafond à caissons rehaussés d'or, où s'incrustent des tableaux de Ligozzi, de Cigoli et de Cristoforo Allori, l'autel baroque de G. B. Foggini (1700), les trophées multicolores qu'y ont laissés les Stéphanites, débris sculptés de galères turques et drapeaux pris à Lépante ou dans leurs courses aventureuses sur les mers du Levant, soies bariolées et brodées dont les couleurs passées accrochent les rayons de soleil. Au mur de gauche une *Vierge* du Pisan Aurelio Lomi (1556-1622), et de médiocres tableaux du Bronzino et de Vasari qu'on voit dans les nefs latérales, émeuvent moins l'esprit que ces vieilles étoffes poudreuses, ou que ces divinités de la mer qui ont orné, il y a plusieurs siècles, les galères ottomanes ou barbaresques prises de haute lutte par les chevaliers.

Phot. Alinari.

Le Palais « alla giornata ».

Au temps des grands-ducs, la Toscane prit le goût d'une architecture où le faste espagnol se mêle au goût classique de la Renaissance. Pise, où les Médicis séjournaient souvent, s'entourant d'une aristocratie riche, vit, du XVIe au début du XIXe siècle, se dresser des palais classiques aux étages démesurés. Dans le palais des ducs, aujourd'hui palais royal,

grande construction de style pauvre commencée en 1550 sur des plans de Baccio Bandinelli, ce goût espagnol ne se déploie pas encore, et la jolie cour à arcades du palais archiépiscopal, datant de la même époque, demeure, elle aussi, d'un charme très italien. Mais que de magnificence voulue dans le palais dit *alla giornata* à cause de l'énigmatique devise inscrite sur son portail, dans le palais Roncioni, dans le palais Toscanelli dont l'harmonie grandiose dut séduire Byron, qui en fut l'hôte ;

Phot. Alinari.

Cloître de la Chartreuse de Pise. (Calci.)

dans la *loggia dei Banchi* (1605) dont les puissantes colonnes portent le palais des archives, isolé ainsi à plus de trente pieds du sol, et dans le *Casino dei Nobili* (début du XVIIIe siècle) qui s'élève en face, de l'autre côté du pont ! Si l'on n'y sent point les recherches tourmentées du style baroque, il pénétra pourtant lui aussi dans Pise : quoi de plus *baroque*, en effet, que l'entrée du jardin botanique, avec ce décor de petites pierres grises et blanches incrustées dans une muraille nue, qu'on aperçoit parmi des arbres exotiques dont l'été fait s'exhaler tant de parfums, — ou encore que les fresques pompeuses de Francesco et Giuseppe Melani, ces derniers peintres pisans, qui, au XVIIIe siècle, ornè-

rent de mythologies les murailles des palais pisans, et, à la voûte de l'église San Matteo, figurèrent avec tant de verve une éblouissante colonnade communiquant avec le ciel même, paradis d'opéra où saint Mathieu pénètre au milieu d'un cortège de saints, d'anges et d'amours, dépouillés de toute simplicité évangélique?

Dans la ville aujourd'hui dormante et provinciale, ces palais et ces fresques qui s'efforcent à paraître grandioses étonnent le regard et la

Phot. Alinari.

Chartreuse de Pise. Façade principale. (Calci.)

pensée : il y a plus de mesure dans l'art que créa Pise au temps où elle dominait jusqu'en Orient, que dans celui qu'y importèrent les derniers Florentins pour le plaisir des Médicis. Et toutefois cet art de décadence a créé une œuvre singulière, plus qu'une œuvre même, un véritable monde et dont l'attrait égale la grandeur ; c'est l'immense et opulente Chartreuse de Pise, aujourd'hui déserte, dont le labyrinthe de marbre s'étend au pied du mont rocheux de la Verruca, dans un paysage sévère et magnifique.

Il faut, pour l'atteindre, franchir la plaine où jadis de grands marais isolaient la cité dans un cercle de miasmes, et dont il ne reste que de

minces canaux, sillonnés d'épaisses gondoles noires. La Verruca, à l'est du massif des monts Pisans, avance dans cette plaine son lourd promontoire de pierre grise, et un éperon que couronne la tour ruinée de Crespignano. Dans le repli où la montagne se relie au massif, s'égrènent les maisons du village de Calci, dont une église du XIIe siècle raconte la noblesse ; en dehors du village, deux couvents voisinent, un pauvre couvent de Franciscains, dont le jardin rustique est environné de cyprès, et cette Chartreuse démesurée que les grands-ducs de Toscane ont enrichie comme un palais profane.

Phot. de l'auteur.
Cloître et fontaine de la Chartreuse de Pise. (Calci.)

C'est une surprise qu'elle offre tout d'abord au voyageur : il entre dans une cour rectangulaire, de près de deux cents mètres de long, entourée de bâtiments réguliers, et dominée par la haute façade blanche de l'église où mènent des escaliers à balustres ; seul, un des côtés communique, par des portes à rocailles, avec la sauvage campagne ; mais les monts dominent toute cette architecture colossale et baroque. Il n'y a rien là de l'ancien art religieux des Pisans : l'église, transformée au XVIIIe siècle (1718-1772) par Carlo Zola puis Niccolò Stassi, est un luxueux édifice de marbre, avec d'immenses groupes gesticulants sur le fronton de sa façade ; une suite de chapelles riches et sans goût, avec de mauvaises fresques, les vastes appartements, superbes et maintenant à l'abandon, des grands-ducs et de leur cour, des galeries sans fin que prolongent des perspectives peintes en trompe-l'œil, des escaliers de marbre, des cours, des *loggie*, des terrasses, tout ce qui fait le charme bizarre et léger des palais italiens de la décadence se retrouve là dans des proportions inusitées. Un assez bon *Saint Bruno* de Francesco Vanni et, dans le réfectoire, une *Cène* de Bernardino Poccetti, ou l'*Ange* de marbre, frisé, souriant, efféminé

d'Andrea Vaccà (1711) et les bronzes du tabernacle, par Giambattista Carrara, élève de Jean Bologne, dans le chœur de l'église, ne rehaussent que faiblement la valeur esthétique de cet extraordinaire dédale. Et pourtant, il y a deux chefs-d'œuvre d'architecture dans ce monastère trop fastueux : ce sont les deux cloîtres — dont l'un, étroit et dominé par les murs du couvent, possède de jolies galeries et un puits de la Renaissance ; et dont l'autre, très vaste, et tout entouré de l'horizon des montagnes, a été construit de 1636 à 1651 par le Père Bianchi, dans un style qui rappelle celui du XVIe siècle ; on pense, sous ces galeries blanches et près de cette cour verte, qui enferme un cimetière et une haute fontaine baroque, aux cloîtres des chartreuses de Florence (à Ema) et de Rome (Thermes de Dioclétien). Dans les cellules qui communiquent avec le cloître, on retrouve des morceaux de la fin du XVe siècle, notamment ces légères *loggie* qui regardent le jardin minuscule du chartreux ; et leurs sobres lignes prennent plus de sens encore, au cœur de cet énorme édifice d'un âge de décadence. Etrange assemblage de tous les disparates, et où frappe le contraste entre la vie austère de ces moines et le luxe mondain qu'ils déployaient autour de leur Dieu et de leurs saints. Comme l'esprit, dans ces chapelles aux marbres multicolores, se sent loin du sentiment religieux qui le pénètre à San Piero a Grado, par exemple, ou dans le Camposanto, devant les fresques tragiques ! Et pourtant, dans le cloître blanc, au murmure de la fontaine ruisselante, lorsqu'on regarde sur les flancs des montagnes les maisons rustiques briller au soleil du soir, que de spiritualité subsiste dans le sentiment délicieusement mélancolique qui se répand dans l'âme ! La nature, le passé, la splendeur disproportionnée de cet édifice, jadis peuplé, aujourd'hui désert, contribuent à nous émouvoir. L'esprit, dans cette disposition heureuse et grave, goûtera le charme du retour vers Pise : tout au long du chemin, dans la grande plaine nue, le Baptistère, le Dôme et la tour penchée restent visibles, et leurs cimes semblent presque bleues dans le fin brouillard. Entre ces monuments insignes et cette chartreuse trop riche, quel espace ont mis les siècles, et quel contraste aussi ! Et tout cela, cependant, a surgi et demeure pour célébrer le même Dieu, la même pensée religieuse, aux aspects divers mais au fond unique, et, en somme, pour parler aux vivants, avec toutes les ressources du génie humain, de l'idée qui domine toute leur vie à la fois fragile et féconde, et qui est le grand mystère de la mort.

Phot. Alinari.

Vue générale de Lucques.

LUCQUES

CHAPITRE PREMIER

SA PHYSIONOMIE ET SON HISTOIRE

Si, profitant d'un jour de soleil, on va de Pise à Lucques par les routes sauvages des monts Pisans, et si l'on arrive le soir, sous un ciel de pourpre, au-dessus de la cité, elle apparaît dans sa vallée verdoyante comme une ville de légende, toute rose dans la lumière du crépuscule, couronnée de la riche parure de ses tours et de ses campaniles. Autant Pise contient de tristesse, autant Lucques exhale de joie paisible. Ses remparts du XVIIe siècle aux boulevards plantés d'arbres touffus, l'entourent d'une ceinture verte, dont l'automne fait une souple ceinture d'or. Son fleuve, le Serchio, si bouillonnant au temps des crues, mais qui d'habitude serpente doucement dans un large lit de cailloux, baigne les faubourgs sans franchir les murs : il égaye la vallée, semée de villas blanches ou peintes, et de petits villages, si nombreux que la ville semble se prolonger au delà de ses murailles dans une campagne à la fois très peuplée et très rustique.

Indépendante durant de longs siècles, Lucques a ainsi conservé l'aspect d'un calme royaume du bonheur, — d'un royaume restreint aux dimensions d'un beau parc, sans doute ; mais comment croire que le bonheur terrestre eût pu régner sur une vaste contrée ?

Derrière ce tableau délicat, le fond du décor déploie une grave magnificence : des collines aux villas claires, entourées de noirs cyprès, s'étagent et ondulent sous un manteau de vignes et d'oliviers ; insensiblement les collines deviennent des montagnes : c'est l'Apennin qui s'élève. De

Phot. Alinari.

Remparts de Lucques et porte Saint-Pierre.

hauts contreforts bleuissent dans le lointain, et, à l'horizon, vers le nord, deux pointes blanches se détachent sur le ciel : ce sont les plus hautes cimes des monts de Carrare, deux pics de marbre dressés en plein azur (*Piana della Croce* et *Piana Secca*).

Les chemins descendent des monts Pisans par de capricieux lacets, longeant des jardins, des églises, des maisons aux arcades rondes. La vallée qui s'étend sous les regards du voyageur, entre de belles collines boisées, semble faite uniquement pour le repos et le plaisir des yeux. L'horizon des hautes montagnes recule. On traverse une petite plaine où des ruisselets coulent entre des vignes et des champs de maïs, puis un faubourg moderne, fleuri de lauriers roses ; et une porte fortifiée aux profondes voûtes de brique se dresse, entre les fossés plantés d'herbe. Malgré son air défiant, cette poterne et ces remparts construits par la

république de Lucques, de 1544 à 1650, n'ont pas de souvenirs héroïques à nous raconter. Depuis le XVe siècle, la cité a joui de la liberté et de la paix.

Mais, dès qu'on a franchi son enceinte, on se trouve dans une ville du moyen âge, hérissée de tours sévères qui dominent de massifs palais, dans

Phot. Alinari.

Le Dôme.

une ville aux rues étroites et sinueuses, propre aux luttes civiles. Que de charmantes églises, pourtant ! que de jardins aperçus derrière de petites cours à arcades ! On traverse aussi des places aérées où circulent de nombreux passants bavards et gesticulants ; des palais de la Renaissance et des architectures baroques ont remplacé çà et là les palais du moyen âge, et, malgré leur aspect emphatique, ils n'ont plus rien de militaire. Ce mélange désordonné de styles est d'ailleurs du plus aimable romantisme ; et les montagnes bleues qu'on aperçoit au bout de chaque rue y ajoutent chaque fois une claire note de nature.

Tous les voyageurs, depuis plus de deux siècles, ont loué l'agrément des remparts de Lucques, « ces fortifications régulières et bien revestues, mais à rez-de-chaussée », — assez analogues à celles de Bruges, — qui, si elles n'ont pas eu à subir de siège, ont protégé la ville d'une modernisation fâcheuse. Ces remparts n'ont pas le pittoresque des murs de Pise ou de Rome, mais de leurs allées aux magnifiques ombrages on jouit d'une double vue sur la campagne et sur la ville, qui permet d'en comprendre le complexe et séduisant caractère. Une lente promenade dans ces allées de platanes devrait commencer et devrait terminer la visite de Lucques. C'est de là qu'on voit le mieux les tours de ses palais et de ses églises, parmi lesquelles se détache la tour de brique du palais Guinigi, qui porte un bouquet de chênes verts à son sommet.

Si d'ailleurs on descend des remparts près de la porte Santa Maria et qu'on passe ce groupe de maisons populaires construites dans les murs d'un amphithéâtre romain dont une place garde encore la forme, on entre dans une rue étroite et tortueuse, toujours animée par une foule affairée : c'est la via Fillungo, qui traverse la ville, abrite de curieuses boutiques, tout en profondeur, pareilles à celles du moyen âge, et concentre l'activité commerciale de cette ruche provinciale. Des palais défiants, de hautes tours aveugles, des églises interrompent çà et là le chapelet des boutiques multicolores. Mais ces vestiges du moyen âge ne troublent pas les bourgeois et les paysans qui vont à leurs affaires : si, depuis des siècles, la vie commerciale de Pise a été tuée, systématiquement, par Livourne, Lucques, au contraire, est toujours demeurée la même, la petite capitale d'une région paisible et fertile, placée en dehors des grandes routes du trafic, mais se suffisant à elle-même, et pleine de vitalité.

Cette amusante *via Fillungo* communique avec les plus belles places de la ville : la place San Michele que limitent une église très ancienne, parée d'une riche façade de marbres blancs, noirs et roses, et un palais Renaissance à haute loggia, — la place Napoléon, plantée de platanes touffus, et dominée par un énorme palais dans le style du XVIe siècle, aux grandes cours à galeries ouvertes (aujourd'hui palais provincial), — la place du Dôme, où la vénérable et fameuse église dédiée à saint Martin, est si heureusement encadrée par un palais gothique et par un palais baroque dont la terrasse à balustre porte des orangers et quelques rameaux de vigne.

Ces monuments invitent le promeneur à y entrer : ils sont pleins de chefs-d'œuvre. Si la façade et le narthex du Dôme sont décorés d'émouvantes sculptures du XIIIe siècle, dans l'intérieur, riche en œuvres de Mat-

teo Civitali, on montre encore un Ghirlandajo aux couleurs fraîches, et le meilleur tableau de Fra Bartolomeo, peint dans une tonalité vaporeuse et chaude ; et surtout, au bout du transept, Ilaria del Caretto, dort paisiblement d'un éternel sommeil, gardée par son petit chien et par des angelots nus, sur la tombe de marbre que lui a sculptée Jacopo della Quercia. Ajoutez à ces tombeaux et à ces retables, une relique insigne, ce *Volto Santo* que les Lucquois ont enfermé — au milieu d'une des

Phot. Alinari.

Le Baptistère et le palais Micheletti.

nefs — dans une chapelle de marbre rehaussé d'or, œuvre de Civitali : cette relique, c'est un crucifix noir qu'aurait sculpté saint Nicodème. Le 14 septembre, on découvre l'image sacrée, environnée de lampes, d'ex-voto, de trésors ; et ce jour-là, c'est la fête populaire de Lucques et de toute sa province.

Le palais provincial contient un musée, qui n'est pas vaste, mais précieux. San Michele même, l'église austère aux murs nus et froids possède un délicieux Filippino Lippi. Et si, poursuivant votre promenade, vous entrez au hasard dans ces églises, qui surgissent presque à tous les carrefours de rues, que de beaux souvenirs enrichiront votre

mémoire! Ici, le *Saint Romain* de Matteo Civitali, mort pensif couché dans son armure, et d'un marbre si blond qu'il semble garder la chaleur de la vie, — à l'autre bout de la ville, la *Madone de la toux* du même maître, image précise, et touchante en sa réalité terre à terre, de la tendresse

Phot. Alinari.

Palais Guinigi (fin du XIVe siècle).

maternelle, — sous les nefs antiques de San Frediano, où l'on se retrouve une âme de chrétien primitif, de barbares sculptures romanes, impressionnantes à force d'être frustes, et un retable de marbre de Jacopo della Quercia, tout frémissant de mouvement contenu, — à Santa Maria Nera, une tribune d'orgue dorée et des décorations d'opéra dans un vaisseau du XIIe siècle dont un bizarre couvent du XVIIe enchâsse les vestiges, — et partout des marbres et des tableaux anciens dont on peuplerait un musée,

mais qui prennent plus d'accent encore aux places qu'ils honorent depuis des siècles. C'est le charme de ces très vieilles cités d'Italie, qui comptent plus de vingt-cinq siècles d'histoire : chaque pierre y raconte un épisode du passé, le désordre même des choses a un sens, et les œuvres

Phot. Alinari.

Palais Controni.

d'art, dans leur cadre originaire, demeurent imprégnées d'une âme toute vivante, que les salles d'un musée auraient vite glacée.

D'ailleurs, outre ce charme immédiat des principaux monuments de Lucques, de multiples curiosités, plus difficiles à découvrir, mériteraient de retenir longtemps les historiens ou les amis de l'art. Lucques a une histoire particulière, tour à tour brillante, tragique et paisible, depuis les siècles obscurs où elle était une importante cité d'Etrurie : les Romains y

envoyèrent de bonne heure une colonie (177), mais la ville sut garder son caractère propre. Prospère, riante, bien placée, elle devient à la chute de l'empire capitale de province. A ce titre, elle subit un siège de trois mois, quand Totila défend contre Narsès son précaire royaume. Après Charlemagne, capitale de la *Tuscie* impériale, qui allait devenir la libre et remuante Toscane, elle abrite la cour des *margraves* allemands. Béatrix et Mathilde y règnent, pieuses et respectées. Mais déjà Pise veut disputer à Lucques ce titre de capitale, et une suite ininterrompue de luttes commence entre elles, qui remplit leur histoire pendant quatre siècles. Pise devenant la cité impériale par excellence, Lucques se rapproche de Florence et sympathise avec les guelfes. Vers 1196, on la trouve constituée en république municipale, possédant une constitution écrite, mieux équilibrée peut-être que celle de ses rivales. Mais, malgré l'équilibre des partis qui la divisent, ou peut-être à cause même de cet équilibre qui empêche les guelfes de l'emporter définitivement sur les gibelins, ou les partis populaires sur les partis aristocratiques, Lucques apparaît moins forte que Florence, Pise ou Sienne ; de même, — et malgré ses riches fabriques de soie, — elle est moins commerçante, jouissant d'ailleurs d'une situation à cet égard moins favorable. Pourtant, la première moitié du XIVe siècle voit Lucques reprendre une soudaine importance, qu'elle doit à un étranger : Uguccione della Faggiuola, issu des montagnes d'Arezzo, chef des gibelins de Toscane au temps de Henri VII, et maître de Pise à la mort de l'empereur ; colosse redoutable par sa force physique, mais capitaine aussi prudent qu'adroit, et diplomate retors, il unit Lucques à Pise, en 1314, avec l'aide d'un jeune aventurier lucquois, Castruccio Castracani, de la famille Interminelli. En 1315, il écrase à Montecatini l'armée de la ligue guelfe, et devient menaçant pour Florence. Mais Castruccio se brouille avec lui, se fait élire capitaine général de Lucques (1316), et l'oblige à se retirer en Lombardie. Uguccione avait appauvri Lucques en exilant la population industrieuse, qui fabriquait la soie. Castruccio voulut du moins en faire une cité guerrière et puissante. Bientôt, il domine jusqu'à Pistoja, et menace un moment Prato. Les Florentins envahissent ses domaines, en 1325, mais pour se faire battre à Altopascio. Enfin, Castruccio s'empare de Pise, et Louis de Bavière le nomme duc héréditaire en Toscane (11 novembre 1326). Si une mort prématurée ne l'avait enlevé peu après (1328), il aurait rendu peut-être à sa cité son ancienne prééminence.

Mais, après lui, Lucques retombe à un rang secondaire. Gherardino Spinola, Jean de Bavière, Mastino della Scala y dominent. Puis, dispu-

tée entre Pise et Florence dont les armées se battent sous ses murs, elle est enfin affranchie de Pise, le 8 avril 1369, par l'empereur Charles IV, qui, dans la charte d'affranchissement, appelle son territoire « le vert et délicieux jardin de l'empire ». La petite république, limitant dorénavant son ambition à garder son indépendance, sut rester libre dans la Toscane conquise par Florence. Elle vécut d'une vie restreinte mais individuelle. Au début du XVe siècle, la pacifique domination de Paolo Guinigi lui

Phot. Alinari.

Palais Mansi. La chambre des Epoux.

donne vingt années de repos fécond. Le séjour de Charles VIII dans ses murs, lors de l'expédition de Naples, est un des grands événements de son histoire. Sans doute, son art, sa vie intellectuelle sont tributaires de Florence, mais sans asservissement complet. La république de Lucques ne périt qu'avec le régime féodal italien, en 1799. Napoléon en fit un duché pour sa sœur Élisa, souveraine de Piombino. En 1814, le duc de Parme, de la maison de Bourbon, devant céder en viager son ancien État à l'impératrice Marie-Louise, reçut Lucques en échange. Puis en 1847, le duc régnant, rentrant à Parme, la donnait au grand-duc de Toscane. Mais ce n'était là que le prélude d'une unification plus large : le 15 mars

1860, à la suite de la révolution qui chassa le grand-duc, Lucques avec toute la Toscane s'incorporait au jeune royaume d'Italie.

Cette histoire reste inscrite sur les pierres de la cité, d'ailleurs en traits assez vagues. Des palais dominés par ces tours carrées, dont le type architectural a été créé par les Étrusques, gardent leurs créneaux guelfes et gibelins. San Frediano n'a pas changé d'aspect depuis le jour où Castruccio Castracani y vola un million de florins d'or appartenant au pape. Mais la campagne n'a pl s rien de farouche : une villa de Pauline Bonaparte occupe ce Monte San Quirico où les Pisans battirent, en 1342, le duc d'Athènes et les Florentins. Les palais du XVIe et du XVIIe siècles, avec leurs petits jardins de cyprès et de lauriers roses, sont faits pour une vie luxueuse et pacifique. La statue de Marie-Louise de Bourbon orne toujours la place Napoléon : et les Lucquois, réconciliant ainsi des époques hostiles, montrent un sens historique que des cités plus vastes leur pourraient envier. Leur ville n'est-elle pas faite du reste pour la paix et la contemplation ? C'est du moins l'impression qu'elle laisse à beaucoup de ceux qui ont erré dans ses rues et sur ses remparts, et goûté dans ce pittoresque dédale et devant ce paysage si divers, que baigne une lumière cristalline, des plaisirs où participent les yeux et l'intelligence.

Phot. Alinari.

Biduino. — Architrave d'un portail de l'église Saint-Sauveur.

CHAPITRE II

L'ART DU MOYEN AGE A LUCQUES

Malgré ses lointaines et obscures origines, Lucques ne possède aucun vestige intéressant de l'art antique. Ville ligure où se mêlèrent et finirent par prédominer des éléments étrusques, colonisée par les Romains, qui y firent aboutir la *via Clodia*, municipe indépendant, elle ne conserve de ce passé que des souvenirs. Toutefois l'empreinte romaine y demeure sensible sur les vieux monuments du moyen âge. San Frediano, la plus archaïque de ses églises, garde l'apparence d'une primitive basilique chrétienne : des nefs parallèles, couvertes de charpentes visibles, divisées par des colonnes antiques portant des arcs cintrés, sans ornement, au fond un chœur surélevé et une abside nue ; ces formes simples et froides s'accusent simplement au dehors par des murs sévères. San Frediano a été en effet fondée au VIIe siècle, par les rois Lombards. Pourtant, ce n'est pas l'église du VIIe siècle que nous voyons aujourd'hui, ou du moins nous ne la voyons que très remaniée : remarquez d'abord que, contrairement à la règle rituelle suivie pendant tout le moyen âge, le chevet est à l'occident et le portail à l'orient ; au chevet d'ailleurs apparaissent des ouvertures cintrées, deux œils-de-bœuf, une galerie à colonnettes de marbre blanc, bref tous les motifs de l'architecture pisane des XIe et XIIe siècles ; la conclusion paraît évidente : l'abside a été plaquée à cette époque sur l'ancienne façade, et le portail reporté à l'orient à la place de l'ancien chevet. Nous savons du reste que l'édifice a été remanié ou reconstruit dans

la première moitié du XIIe siècle. Les archéologues ne sont pas d'accord sur l'importance de ces travaux : toutefois, il nous semble que l'intérieur a conservé trop exactement l'aspect des anciennes basiliques pour qu'on doive admettre avec certains historiens que les travaux du XIIe siècle n'aient rien conservé de la primitive église. C'est à la fin du XIIe siècle seulement, ou au début du XIIIe, qu'il faut attribuer la mosaïque (fortement restaurée) de la façade actuelle, et la partie supérieure du cam-

Phot. Alinari.

San Frediano.

panile à créneaux guelfes qu'allègent de jolies ouvertures à colonnettes blanches (fortement restauré, lui aussi, par G. Pardini, de 1844 à 1858). Malgré ces transformations, l'intérieur offre encore l'austère aspect d'une église lombarde ; seules, les chapelles, installées assez tardivement dans de petites nefs latérales, ont réduit la largeur apparente de l'édifice. La large cuve ronde des fonts baptismaux est sculptée de figures rudes et gauches, très frustes, signées par un certain *Robertus* dont nous ignorons tout ; autrefois, on y lisait une date : 1051 ou 1151 ; la seconde reste la plus vraisemblable : en effet, ces lourdes figures, drapées à la romaine, mais avec des plis stylisés, aux enroulements caractéristiques de cette

époque, rappellent d'assez près celles que Biduino, dont nous avons rencontré des œuvres à Pise, a sculptées au-dessus des portes de la petite église San Salvatore, située au coin d'une place pittoresque, non loin du portail méridional de San Frediano.

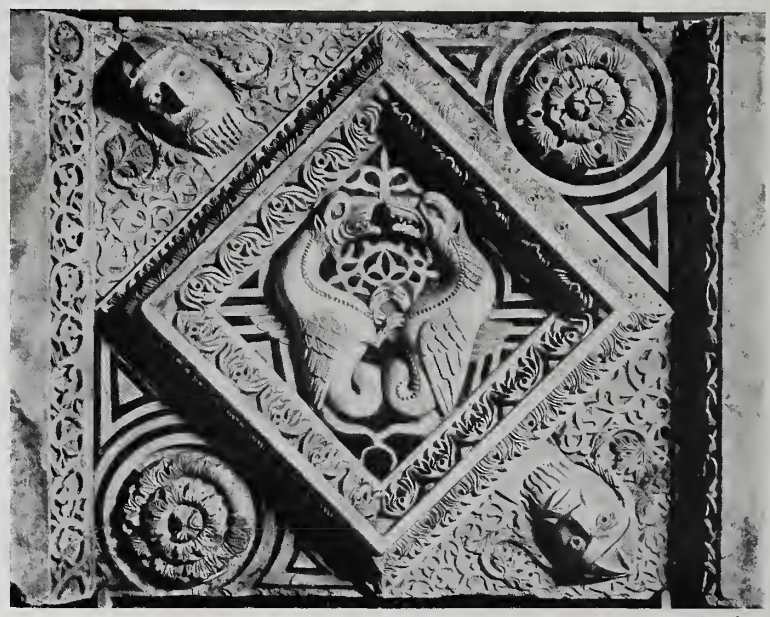
Ce Biduino et cet obscur Roberto nous donnent une idée encore barbare de l'art du XIIe siècle ; mais Lucques, touchée dès lors par l'influence du nouvel art pisan, se couvrait de monuments nouveaux, qui sont loin de sentir la barbarie : le baptistère, San Michele, la cathédrale, Santa Maria Forisportam, San Giusto, s'ornent de façades ou de portails qu'enrichissent de précieuses sculptures ornementales. Toutefois, les restaurations et remaniements successifs ont obscurci la physionomie première

Phot. Alinari.

Fragment d'architrave romane. (San Giusto.)

de ces anciens monuments, et il est difficile de définir un art roman proprement lucquois. Une architrave, sculptée de magnifiques enroulements de feuillage et de fruits, surmonte le portail de la petite église San Giusto, et l'art roman n'a pas produit de plus beau motif ornemental ; mais on en trouve du même caractère en Sicile, en Apulie, en Ombrie, en Dalmatie, en Provence, dans toute la France, etc. A San Giovanni et à San Michele apparaît un même motif : un portail cintré, à ébrasements ornés de colonnettes, avec une architrave sculptée, et, au-dessus, une rosace évidant le tympan ; mais ces deux exemples, datant tous deux du XIIe siècle, ne suffisent pas à créer un thème artistique qu'on doive dire lucquois. Au Musée, une paroi de marbre, provenant de Santa Maria Forisportam et refouillée de motifs feuillagés, de masques humains et de dragons, se rapproche trop de certaines sculptures décoratives lombardes pour qu'on y reconnaisse, avec M. Venturi, un monument d'art proprement autochtone. La riche façade de San Michele, qui n'a été terminée qu'au

XIIe siècle (et dont les sculptures de marbres blancs et roses ont été refaites au XIXe), est d'apparence très originale ; mais, plaquée sur une église plus basse, elle n'est qu'un immense motif ornemental surajouté à un austère et pur monument du VIIIe siècle ; en outre, la partie inférieure ressemble de très près aux églises pisanes du même temps ; la partie supérieure, avec ses galeries à colonnettes et à arcs cintrés superposés, rappelle la partie équivalente de la cathédrale, mais avec un étage à fronton, pareil à ceux qui couronnent les façades du Dôme de Pise et de



Phot. Alinari.

Relief décoratif (XIIIe siècle) provenant de Santa Maria Forisportam. (Pinacothèque.)

San Paolo a Ripa d'Arno : malgré les divergences d'opinion des critiques sur les dates exactes de ces façades, il paraît certain que la façade de San Michele (la plus riche, sans doute, mais illogique de plan et trop étriquée), est imitée des autres plutôt qu'elle ne leur a servi de modèle[1]. Notons-y seulement un beau motif, d'origine orientale : ces ouvertures cintrées et géminées pratiquées dans la muraille du fond derrière les galeries (qui paraissent d'une date postérieure) ; on retrouve ce motif à la cathédrale : il est probablement d'importation apulienne.

La cathédrale, quoique plus remaniée que les autres églises romanes

1. Elle est couronnnée par une très curieuse statue de saint Michel, toute romane d'aspect, refaite d'ailleurs de nos jours, mais copiée de très près sur l'ancienne.

de Lucques, en reste le plus beau monument, et celui où l'on trouve les thèmes les plus riches du style roman. Elle a été commencée deux ans avant la cathédrale de Pise, mais ce n'est pas une raison suffisante pour affirmer que la seconde procède de la première : le dôme de Pise, d'une si harmonieuse unité, n'a pas été modifié dans ses éléments essentiels, depuis

Phot. Alinari.

Dôme de Lucques. Façade.

son complet achèvement; le dôme de Lucques, au contraire, a été véritablement transformé; il a d'abord été orné d'une nouvelle façade à galeries et à portique, vers l'an 1200; l'intérieur presque entier a été reconstruit en style ogival, au déclin du XIVe siècle, quand la cité se fut affranchie de Pise : ces remaniements successifs n'auraient pu être pratiqués de la même façon, sans que l'on modifiât l'enveloppe extérieure du monument, dans un organisme aussi logiquement équilibré que le dôme de Pise ; et il est légitime d'en conclure que les Lucquois ont imité plusieurs

morceaux de la cathédrale voisine, tandis que la réciproque n'est pas vraie. Ainsi l'abside du dôme de Lucques, si analogue à l'abside du dôme pisan, paraît bien surajouté après coup : l'effet en est d'ailleurs d'une grâce très séduisante. Ce qui reste de l'enveloppe primitive du vaisseau et du transept paraît se rattacher, de plus près que le dôme pisan, à des

Phot. Alinari.

Saint Martin et le pauvre. — Groupe de marbre attribué à Guido da Como. (Façade du dôme.)

modèles méridionaux, bien qu'en réalité les questions d'antériorité soient souvent difficiles à trancher pour des édifices du XIe siècle.

C'est d'ailleurs la façade qui montre les plus beaux motifs d'art roman. Le portique et les galeries, construites dans les dernières années du XIIe siècle et les premières du XIIIe, offrent une certaine dissymétrie, nécessitée par l'état des lieux et des constructions antérieures ; mais cette dissymétrie est habilement dissimulée. Aux piliers et aux colonnes, à l'intérieur comme à l'extérieur du narthex, la sculpture décorative se

déploie avec une heureuse luxuriance, toute lombarde : un *Comacino* est passé là, dont nous savons le nom ; c'est ce Guido ou Guidetto da Como, *marmolario di San Martino*, dont Schmarsow a tenté de reconstituer la carrière depuis la fin du XIIe siècle jusqu'à 1250, à Pistoia, à Prato, à Lucques et à Pise. Ce serait, selon lui, le même artiste que ce Guido Bigarelli qui, en 1246, ouvrait avec autant d'adresse que d'abondance imaginative les riches fonts baptismaux du Baptistère pisan. A vrai dire, rien de plus douteux que cette identification, car le style des œuvres ne le justifie guère : et rien de plus incertain que l'attribution de telle ou telle sculpture

Phot. Alinari.

Niccola Pisano. — La descente de croix. (Tympan d'un portail du Dôme.)

à ce marbrier lombard, que nous devons nous figurer comme un chef de chantier, et non comme un praticien isolé. Les parties purement décoratives, d'une grande richesse ornementale, contrastent avec les scènes de la vie de saint Martin et de saint Régulus, d'une composition monotone, d'une exécution froide, et dont la rigidité archaïque rappelle, çà et là, l'archaïsme grec et étrusque. On retrouve aussi, sur les mêmes murailles, ces représentations des mois que l'art gothique a disséminées dans toute l'Europe. Mais deux sculptures un peu plus tardives se distinguent tout de suite des autres : le relief occupant la lunette du portail de droite, figurant dans un style à la fois sec, précis et gauche, le martyr de saint Régulus, et le groupe placé sur deux consoles à l'extérieur du narthex, groupe très important pour l'époque, composé d'une statue équestre de saint Martin et d'une statue de pauvre, debout, recevant la moitié du man-

teau du saint. Dans ces deux sculptures archaïques, les visages et les draperies sont traités dans une manière simple et noble, qui fait songer à la fois à l'art attique avant Phidias et à l'art français des premières années du XIIIe siècle ; le *Saint Martin* est d'ailleurs beaucoup plus beau que le *Saint Régulus ;* si c'est bien là une œuvre personnelle de Guidetto de Côme (qu'il faudrait, en ce cas, distinguer de Guido Bigarelli) nous devons tenir ce vieux maître pour l'une des plus pures gloires de la primitive sculpture italienne.

Phot. Alinari.
Portail du Dôme. Dans la lunette : Descente de croix, de Niccola Pisano. A l'architrave : Nativité, de Niccola Pisano.

Mais, au-dessus du portail gauche de cette façade, deux autres bas-reliefs, d'un art totalement différent, ne méritent pas moins d'attention que les œuvres attribuées à Guidetto et à ses élèves ; ce sont, sur l'architrave, des scènes de la *Nativité du Christ*, et, sur la lunette, la *Déposition de croix*, les plus anciennes sculptures de Niccola Pisano. Là, tout est pressé, entassé, abondant, pathétique : à la noblesse un peu sèche de Guido s'oppose la fougue incorrecte et l'émotion tragique, à un archaïsme figé, l'imitation de la sculpture romaine impériale. Niccola Pisano, encore jeune, montre ici un sens dramatique qui s'apaisera dans ses tableaux du Baptistère de Pise, et que retrouvera son fils Giovanni. Le relief de l'architrave où s'accumulent l'*Annonciation*, la *Nativité* et l'*Adoration des Rois* (avec, dans le fond, un décor ogival), a plus souffert que l'autre, et, du reste, ne l'égale pas. On y remarque pourtant un mouvement et une belle ordonnance scénique, qui se déploient mieux encore dans la *Déposition de croix :* ce relief, qu'il fallait insérer dans l'arc du tympan, est, malgré cette contrainte, admirablement composé. Tout converge vers le cadavre

divin, que Joseph d'Arimathie emporte avec tant de respectueux amour. Et quelle beauté simple et touchante dans le geste du saint Jean, dans l'attitude des saintes femmes convulsées de douleur ! Les chefs-d'œuvre de l'époque romane que nous avons vus à Pise et à Lucques tiennent surtout de l'art ornemental : ici, renaît, avec une émouvante spontanéité,

Phot. Alinari.

San Michele.

un art humain, un art tragique, qui s'adresse directement à notre âme.

Si les arcs en tiers-point apparaissent déjà dans les bas-reliefs de Niccola Pisano, l'architecture ogivale ne se développa guère à Lucques avant le XIVe siècle. On trouve à S. Maria della Rosa un gothique délicat et fleuri : les décorations si élégamment refouillées de cette petite église datent de 1333 et des années suivantes, et rappellent le goût de Giovanni Pisano et de son école. Plus tard, vers 1372, quand le style gothique s'est définitivement implanté en Toscane, les Lucquois, qui, depuis 1308, remaniaient sans plans suivis l'intérieur de leur cathédrale, en refont les

piliers et les recouvrent de voûtes ogivales : ils imitent dans cette construction les plans de Francesco Talenti pour Sainte-Marie-des-Fleurs, avec plus de goût que d'originalité ; d'ailleurs, les arcs reliant les piliers gardent la courbe romane. Il y a plus de hardiesse et de nouveauté dans

Phot. Alinari.

Dôme de Lucques. Nef majeure.

la coupole du baptistère, à San Giovanni : elle date de 1393, et ses arcs aigus, aux lignes sveltes, d'un si bel élan, sont du plus simple mais du plus saisissant effet[1].

1. Au XIVe siècle, Lucques est restée pauvre en artistes. Il suffit de citer le vieux peintre Angelo Puccinelli, dont il y a quelques peintures à fond d'or, notamment à S. Maria Forisportam, à S. Paolino, à la Pinacothèque : on y retrouve une imitation sans originalité des retables siennois.

Si, au point de vue architectural, il n'y a pas d'originalité profonde dans les palais gothiques encore debout dans la cité, il ne leur manque point ce pittoresque que le voyageur leur demande avant tout, et dont les curieuses miniatures d'un manuscrit des *Chroniques* de Giovanni Sercambi (fin du XIVe siècle), conservé aux Archives de la ville, nous donnent de piquants exemples. Entre tous ces palais du moyen âge, se distingue à cet égard le rouge palais Guinigi, édifié vers 1380 par le père et les oncles de Paolo Guinigi, — forteresse de brique, enfermant une petite cour tranquille et désuète, et dominée par cette haute tour dont nous avons déjà parlé, et qui porte un bouquet verdoyant sur sa cime.

Phot. Alinari.

Fenêtre de Sainte-Marie-de-la-Rose.

Phot. Alinari.

Matteo Civitali. — « San Silao ».

CHAPITRE III

L'ART DE LA RENAISSANCE A LUCQUES

Au temps où le souffle de la Renaissance éveille dans l'âme florentine des pensées nouvelles, dont naîtra un art plus individuel et plus enclin à la joie, Lucques a cessé d'être une cité rivale de Florence, et Pise est morte. Lucques se résigne : ses manufactures de soie se sont presque toutes fermées ; appauvrie, dépeuplée, mais indépendante sous l'intelligente autorité de Paolo Guinigi, elle craint la politique ambitieuse qui a perdu les Pisans ; elle s'enferme dans son beau cercle de montagnes, pour vivre d'une vie restreinte mais libre. Ce n'est plus un foyer d'art. Elle ne construit guère, elle ne possède ni peintres ni statuaires. Mais, voisine du pays du marbre, elle appelle des maîtres du dehors pour sculpter des autels et des tombes. C'est ainsi qu'un des plus personnels génies de la première Renaissance est venu de Sienne à Lucques créer, entre 1405 et 1422, quelques œuvres immortelles.

Ce maître, Jacopo della Quercia, est une âme tourmentée, partagée entre le pathétique chrétien et une sérénité presque païenne, tour à tour gothique attardé et précurseur de la Renaissance. Lucques possède de lui, dans la cathédrale [1], la tombe mutilée d'Ilaria del Carretto (1406) et, peut-être aussi, le bénitier de la grande nef ; à San Frediano, les pierres

1. La belle porte de marbre de l'archevêché, couronnée par deux *putti*, a, elle aussi, tous les caractères de l'art de Jacopo : il faut y voir ou sa main, ou son influence.

tombales de Federigo Trenta et de sa femme (1406), et un retable sculpté pour cette même famille (1413-1422). Or, de ces œuvres, la plus ancienne est toute empreinte du parfum de la Renaissance et du souvenir de l'antique, tandis que la dernière est la plus gothique, et s'apparente à certaines œuvres de la statuaire bourguignonne du même temps.

La tombe d'Ilaria del Carretto, première femme de Paolo Guinigi, a été commandée à l'artiste en 1405, à la mort de cette princesse, et probablement terminée avant le remariage du seigneur de Lucques en 1407. C'est le premier chef-d'œuvre du maître siennois. Certes, l'art gothique a

Phot. Alinari.

Jacopo della Quercia. — Tombeau d'Ilaria del Caretto, femme de Paolo Guinigi. (Dôme.)

connu ce modèle de tombeaux, où le défunt est figuré couché et endormi sur le lit funéraire ; et c'est un symbole gothique aussi, que ce petit chien, emblème de la fidélité, qui veille aux pieds de la morte. Mais les génies funèbres, nus avec leurs ailes éployées, qui, autour du cercueil de marbre, portent d'épaisses guirlandes de fleurs et de fruits, semblent venus d'une urne étrusque et romaine. Le jeune visage même d'Ilaria del Carretto, pensif mais reposé, avec sa chevelure aux molles ondulations, que couronne un bandeau fleuri de primevères, son corps svelte, qui garde l'aspect de la jeunesse, dans cette robe aux plis si harmonieusement composés, n'expriment rien de chrétien. Le sculpteur avait résumé l'idée religieuse dans une image du Christ qui dominait le monument : mais, dès 1430, quand Antonio Petrucci enleva Paolo Guinigi, et persuada aux Lucquois qu'il les délivrait d'un tyran, le tombeau fut une première fois

mutilé. De nos jours, il a été porté de l'entrée de la sacristie dans le bras septentrional du transept, et discrètement restauré ; mais nous ne voyons pas là le monument tel que Jacopo l'a conçu ; nous n'en voyons que la partie principale, la seule essentielle, il est vrai. Comment le sculpteur qui arrivait de Sienne, jeune encore et sans gloire, quoiqu'il eût pris part, en 1402, au fameux concours pour les portes du Baptistère de Florence, a-t-il retrouvé ces motifs antiques qu'il a traités dans un

Phot. Alinari.

Jacopo della Quercia. — Autel Trenta. (San Frediano.)

sentiment grave et puissant, d'où l'idée chrétienne est absente ? Comment, en sculptant la figure de la morte avec cette vérité précise et individuelle, cette subtile et sérieuse élégance, cette grâce sereine et spiritualisée, cette perfection caressée, a-t-il découvert du premier coup l'esprit même de la Renaissance, pour qui la beauté de la forme est le principe de toute noblesse intime ? M. Venturi explique cette divination par l'atavisme étrusque. C'est en tout cas, un miracle du génie.

Les belles tombes des Trenta ne sont que des dalles de marbre où les figures des défunts sont sculptées en bas-relief. Les pas des fidèles ont eu le temps de les user, dans la chapelle de San Frediano où, de nos jours,

on les a redressées, et incrustées dans la muraille. Quoique ce soient là des œuvres assez traditionnelles, on y retrouve encore, et surtout dans l'image de la gisante, la poésie que respire Ilaria del Carretto. Plus curieux sinon plus beau est l'autel de la même chapelle, que Jacopo a signé de son nom : H. ŌP FECIT IACŌB MAĀRI PETR. DE SĒNI. 1422. Comme un document atteste la présence de l'artiste à Lucques, en 1413, MM. Cornelius et Venturi ont supposé que le travail aurait duré neuf ans ; Jacopo l'aurait donc mené lentement, dans le même temps qu'il sculptait la fameuse *Fonte Gaia* de Sienne[1], qui lui valut le surnom de Jacopo della Fonte et son élection au priorat de sa cité en 1420. Les *Vertus* de la fontaine ont une gravité antique qui rappelle celle d'Ilaria, bien que la morte montre plus de grâce et de jeunesse ; mais leur vêtement, très différent de la draperie d'Ilaria, se creuse de larges plis mouvementés. Si nous examinons l'autel Trenta, nous retrouvons ces plis tumultueux dans les tuniques, dans les manteaux de la Vierge trônante et des quatre saints, debout sous des arcs gothiques trilobés et feuillagés, que surmontent des bustes analogues à ceux qui ornent les arcs extérieurs du Baptistère de Pise. Seulement ces saints, aux longs corps sinueux, n'ont plus de gravité que dans leurs visages tristes. Une sorte de fièvre intérieure les agite. La prédelle, sculptée dans un très bas relief, montre un style plus tourmenté encore et singulièrement vivant, qui annonce le style

Phot. Alinari.

Matteo Civitali.
Tombeau de Pietro da Noceto (1473). (Dôme.)

1. Notons que, parmi les praticiens qui l'aidèrent dans ce travail, se trouvait en 1414 un marbrier de Lucques, nommé Nanni di Giacomo.

des fameux reliefs que sculptera le maître à San Petronio de Bologne. Quelle influence a ainsi modifié l'art du statuaire? Est-ce l'étude des œuvres des Massegne à Venise? un écho de l'art du Nord, plus massif, mais animé du même sentiment dramatique? C'est peut-être aussi une évolution intérieure, une transformation de l'âme du sculpteur, qui après avoir aimé la sérénité antique, s'est laissé envahir par des sentiments plus orageux, familiers à ce temps où saint Bernardin de Sienne soulevait tant d'échos dans les cœurs par sa prédication désordonnée et pathétique.

Phot. Alinari.

Matteo Civitali.
Ange de la chapelle du Saint-Sacrement. (Dôme.)

Après le départ de Jacopo della Quercia, Lucques, en proie aux troubles politiques, semble abandonnée par l'art. Il faut attendre un demi-siècle pour l'y voir réapparaître ; mais c'est alors un Lucquois qui orne sa patrie de ses œuvres : Lucques doit en effet une bonne part de son attrait aux sculptures de Matteo Civitali (1435-1501).

C'est un maître charmant, qui a aimé le marbre et l'a travaillé avec une exquise souplesse. Charles Yriarte lui a consacré une attachante monographie, à laquelle il y a peu à rectifier. M. Venturi, parlant de lui après avoir parlé des marbriers florentins du *quattrocento*, est enclin à le traiter de provincial et le sacrifie à Antonio Rossellino. Provincial, Matteo Civitali ne laisse pas de l'être, mais une certaine saveur paysanne, un réalisme familier et inné qu'on sent en lui méritent de nous agréer autant que l'extrême virtuosité, tournant parfois au maniérisme, des Rossellino, de Benedetto da Majano ou de Mino da Fiesole. D'ailleurs, il demeure évident qu'il a vu les chefs-d'œuvre florentins de Desiderio et des Rosselino : la première mention certaine qu'on ait de lui se trouve dans les archives de Pistoja, où il fut appelé en 1468 pour estimer une sépulture sculptée par Antonio Rossellino ; puis, cinq ans plus tard,

Civitali ayant achevé sa première grande œuvre, le tombeau de Pietro da Noceto, qu'on voit encore dans le Dôme de Lucques, Antonio Rossellino fut chargé à son tour d'estimer le travail en dernière expertise, pour départager les arbitres désignés d'abord par le sculpteur et ses clients : d'où il résulte que Matteo n'a pas été l'élève direct du Florentin, mais qu'il le connaissait.

Le monument de Pietro da Noceto est une imitation assez servile des célèbres sépultures de marbre érigées dans Santa Croce de Florence à Lionardo Bruni et à Carlo Marsuppini, la première sculptée par Bernardo et Antonio Rossellino (1445), la seconde par Desiderio da Settignano (1455). Pietro da Noceto repose sur un lit de parade, au-dessus de son sarcophage placé dans un grand tabernacle de marbre, dont le tympan est orné d'une madone figurée à mi-corps ; deux génies enfants veillent de chaque côté du fronton ; tous les éléments architectoniques du monument sont empruntés à l'art antique ; du reste, l'œuvre de Civitali est plus près encore de l'art gréco-romain, que les deux sculptures florentines ; elle est moins riche aussi, plus froide ; certaines parties décoratives pèchent même par un peu de sécheresse. Mais l'ensemble reste d'une magnifique beauté : les griffons de la plinthe, séparés par des guirlandes de fruits, rappellent ceux que sculptaient les statuaires d'Ionie ; et la figure du mort, si sereine et si simple, dans les plis savamment drapés de sa tunique, nous touche autant par sa vérité que par sa noblesse. Evidemment, cette première œuvre que nous connaissions de Matteo Civitali n'est pas une œuvre de début. On sait qu'il avait auparavant sculpté des statues et des fontaines pour les jardins des villas lucquoises : mais le temps n'a rien laissé survivre de ces marbres qui garderaient tant de séduction

Phot. Alinari.

Matteo Civitali.
Ange de l'autel du Saint-Sacrement. (Dôme.)

dans les bosquets de lauriers ou d'yeuses de Segromigno et de Collodi.

Vers 1473-1476, Matteo Civitali reçut du comte Domenico Bertini da Gallicano, secrétaire du pape Sixte IV, — un Lucquois qui avait fait fortune, — la commande d'un autel dans la cathédrale : il n'en reste que ces deux anges agenouillés qu'on voit aux côtés du tabernacle, dans la chapelle grillée du Saint-Sacrement, figures un peu efféminées, mais très heureusement drapées, et d'une suavité d'expression si pleine de candeur qu'on ne songe pas à leur reprocher d'afféterie. Matteo Civitali est une âme ingénue, demeurée plus jeune et plus sensitive que que ses contemporains de Florence : s'il n'a pas leur culture, il a souvent plus de ferveur.

Phot. Alinari.
Matteo Civitali. — Autel de saint Regulus. (Dôme.)

Domenico Bertini qui le protégeait lui commanda pour la cathédrale d'autres monuments importants : sa sépulture, et le *Tempietto* qui, dans la nef septentrionale, enferme le fameux *Volto Santo*. Le monument Bertini (1479), placé dans le bras droit du transept, est surtout remarquable par le buste du vieillard, portrait simple, franc, aigu, d'un style dépouillé, suivant exactement la nature. Le Tempietto (1482-1484), chapelle octogonale à coupole, de marbre blanc aux reliefs rehaussés d'or, est une des petites œuvres architecturales de la Renaissance les plus riches et les plus significatives : tous les thèmes décoratifs de l'architecture romaine s'y combinent, avec bonheur[1]. Une des faces posté-

1. On a attribué à Matteo Civitali les plans du *Palazzo Pretorio*, construit à partir de 1492. Mais l'harmonieuse et forte architecture de ce bel édifice tout entier porté par

rieures est ornée d'une statue de marbre, d'une grâce molle et expressive, un *Saint Sébastien*, où Civitali a imité le *Saint Sébastien* d'Antonio Rossellino conservé dans la Collegiale d'Empoli, œuvre souple et caressée, beaucoup plus savante et séduisante. Il semble aussi que dans la statue de Lucques, surtout dans le visage levé et encadré de longues boucles, on perçoive un souvenir du style de Verrochio : l'influence de ce maître

Phot. Alinari.

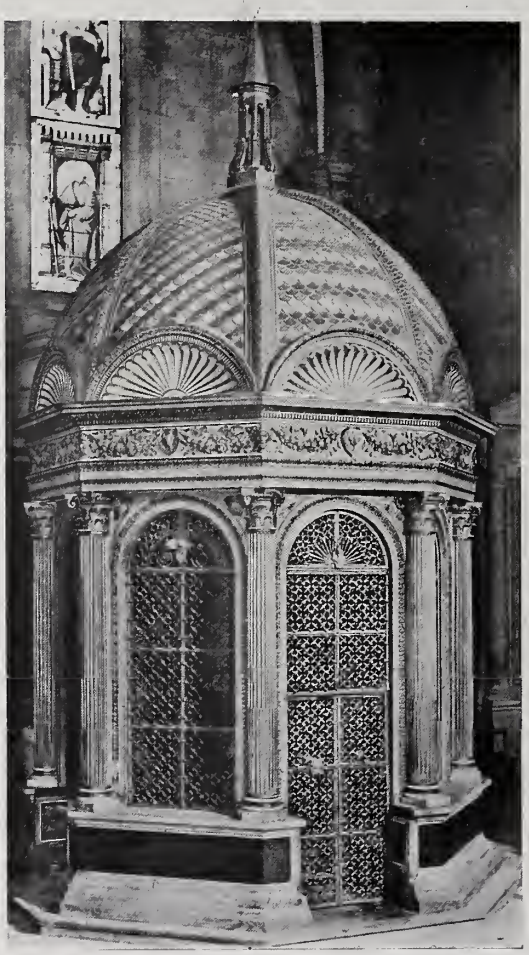
Matteo Civitali. — La Madone de la Toux. (Eglise de la Trinité.)

d'esprit si complexe ne pouvait du reste qu'égarer un artiste aussi spontané que le sculpteur lucquois.

En 1484, l'année où fut achevé le Tempietto, Niccolò da Noceto, pour qui Matteo Civitali avait déjà sculpté le grand monument de son père, commanda à l'artiste un autel de marbre pour la cathédrale, l'autel de saint Régulus évêque, patron de la cité (à droite de l'autel majeur). Cette œuvre compliquée et inégale a le défaut d'être trop étroite et trop haute : trois niches contiennent les grandes statues, assez médiocres, de saint Régulus, de saint Jean-Baptiste et de saint Sébastien ; au-dessus,

la *loggia* du rez-de-chaussée ne ressemble en rien à celle du *Tempietto*. L'attribution vient probablement de ce que le palais a été agrandi en 1588 par Vincenzo Civitali.

un balcon de marbre porte un sarcophage sur lequel est couché le corps du saint évêque, veillé par deux génies funèbres, tenant des flambeaux ; et ce sarcophage avec son gisant est peut-être la meilleure partie du monument; enfin une Madone, trop haut placée pour qu'on la juge bien, couronne cette riche paroi d'autel. Tout en bas, outre de précieuses décorations de fleurs et de fruits, et des médaillons contenant les portraits des donateurs, on voit une prédelle où sont sculptées en bas-relief, sous chacune des trois statues de saints placées dans les niches, des scènes de leur vie, compositions naïves et vivantes d'un joli tour archaïque, les plus savoureux morceaux de ce vaste ensemble.



Phot. Alinari.

Matteo Civitali.
Le « Tempietto », chapelle du *Volto Santo*. (Dôme.)

La cathédrale de Lucques conserve d'autres œuvres encore de Matteo Civitali, mais plus exclusivement ornementales : la clôture du chœur (très remaniée), avec de ravissantes têtes de chérubins en très bas relief, les pilastres d'une des chapelles du bras gauche du transept, et la chaire de marbre (1494-1498). Ce sont là d'ailleurs des travaux d'atelier, où ont eu part plusieurs élèves et membres de la famille de Matteo Civitali, notamment son neveu Niccolò.

A partir de 1485, la renommée de l'artiste s'étendit dans toute la région, là du moins où les sculpteurs florentins pénétraient plus difficilement, à Sarzane et à Gênes (1500-1501). Mais Lucques resta sa résidence ordinaire et il y travailla aux ouvrages les plus variés ; il cons-

truisit un pont et des fortifications, et fonda même une imprimerie. Sa cité conserve d'autres sculptures de lui : une Vierge d'une expression assez banale, quoique admirablement drapée, placée à l'angle de la façade de San Michele, un *Christ*, une *Annonciation*, la belle statue couchée de Saint-Silaüs, et surtout deux reliefs admirables, la

Phot. Alinari.

Domenico Girlandajo. — Vierge entourée de Saints. (Sacristie du Dôme.)

Madone de la Toux et le *Saint Romain*. La *Madone de la Toux*, conservée dans l'église de la Trinité, où elle est fort mal placée, est un relief découpé donnant l'illusion de la ronde bosse, procédé bizarre mais dont l'artiste a tiré un savant parti : rien de plus réaliste que cette sculpture ; c'est une mère qui allaite son enfant ; mais la beauté ici se confond avec la vérité : vérité du geste, vérité de l'expression tendre et naturelle, vérité du modelé très souple, qui donne la vie à ce marbre blond. Une semblable image, juste et familière, suffirait à la gloire d'un artiste. Le *Saint Romain*, (dans l'église du même nom, derrière l'autel majeur), est

l'image d'un jeune guerrier, couché comme le gisant d'un tombeau, mais en bas-relief. Matteo Civitali, dans cette sculpture très simple, a trouvé l'une de ses plus pures inspirations : il y a une suavité et une noblesse d'un charme presque mystérieux dans cette figure funèbre, et le temps, qui a doré ce marbre, en a accru encore l'intime séduction.

Phot. Alinari.
Botticelli. — Sainte Barbe. (Pinacothèque.)

La tranquille carrière de Matteo Civitali s'acheva avec le siècle. Sa famille cultiva longtemps encore le même art, et y montra un talent décoratif raffiné, mais sans originalité profonde : ainsi les bois sculptés de son neveu Masseo di Bartolomeo Civitali, qu'on voit à San Frediano et au Musée provincial, sont des ouvrages mal composés et d'un tour archaïque, bien que dans ces reliefs on trouve des scènes amusantes et même de ravissants morceaux.

Après Matteo, Lucques n'a plus produit de très grand artiste : elle en a compté, cependant, qu'on doit au moins citer en passant, — les Zacchia (XVIe siècle), dont il y a de bons portraits, Pietro Paolini (XVIIe siècle), dont les habiles tableaux à effet gardent une certaine saveur « caravagesque », et Pompeo Batoni (XVIIIe siècle), dont les toiles trop suaves conquirent à Rome une renommée dont l'éclat nous étonne aujourd'hui. Mais, à vrai dire, si l'on trouve encore de belles peintures à Lucques, ce sont des œuvres d'importation. Le Ghirlandajo de la sacristie du Dôme, dont la Madone blonde est entourée de saints conventionnels, quoique d'une agréable bonhomie, le Filippino Lippi de San Michele, aux couleurs vivaces, avec cette charmante Sainte-Hélène élégamment coiffée, la *Sainte Barbe* de Botticelli, le *Saint Sébastien* et le *Saint Roch* de l'école de Mantegna, dans la Pinacothèque du Palais provincial, sont des œuvres isolées. Du commencement du XVIe siècle datent des fresques d'Amico Aspertini, à San Frediano, médiocres mais curieuses (avec de jolis morceaux décoratifs), une *Madone* du Francia (palais Mansi), et un assez fade *Couronnement de la Vierge* du même maître, à San Frediano ; Fra Bartolomeo est très bien représenté par deux

énormes tableaux de la Pinacothèque, — un *Père éternel adoré par sainte Madeleine et sainte Catherine* (1509), œuvre mêlée, d'un dessin subtilement précis, avec un ravissant paysage, et la *Madone de la Miséricorde* (1515), grande machine assez froide, — et surtout par la *Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Étienne* de la cathédrale, œuvre

Phot. Alinari.

Filippino Lippi. — Saint Roch, saint Sébastien, saint Jérôme et sainte Hélène. (Eglise Saint-Michel.)

d'apparat, mais adroitement composée, et que réchauffe un coloris délicieusement velouté. Nous ne citerons pas tous les tableaux des XVIe et XVIIe siècles qui mériteraient une mention (œuvres du Guide, du Dominiquin, du Guerchin, de Luca Giordano, etc.) : ils contribuent à l'attrait de la ville, mais n'en constituent pas le caractère. Les plus remarquables sont des portraits des Médicis et de familles princières, leurs alliées, parmi lesquels se distinguent une réplique du portrait de Frédéric d'Urbin tout enfant (1607), en large robe, et jouant à la balle, œuvre du Baroche,

d'une belle franchise de dessin et d'une couleur harmonieusement fondue, supérieure à ses grands tableaux maniérés, — le petit *Ferdinand de Médicis* de Bronzino, — et d'excellents Sustermans, les effigies des cardinaux Léopold et Jean-Charles de Médicis, et un extraordinaire portrait de femme en robe feuille morte, à l'énigmatique visage ambré,

Phot. Alinari.

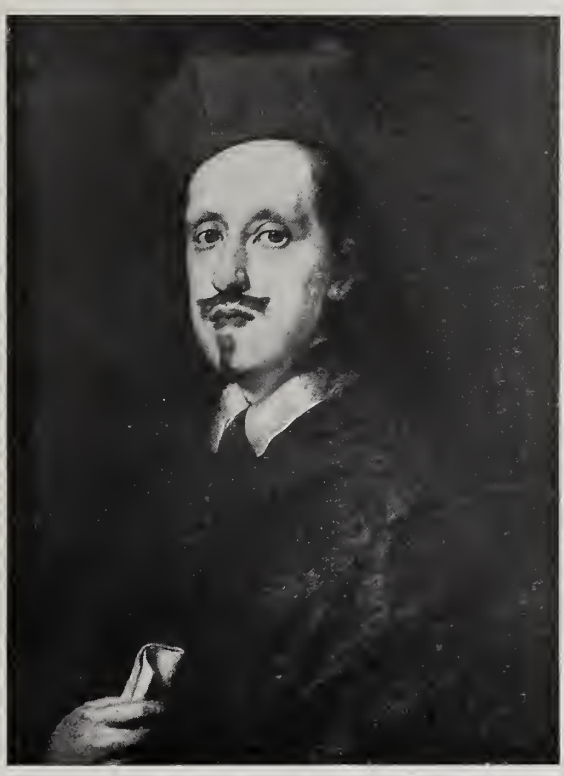
Fra Bartolomeo. — La Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Etienne (1509). (Dôme.)

où sourient deux yeux profonds et où éclatent des lèvres de pourpre.

La sculpture du XVIe siècle est peu abondante, à Lucques : il suffit d'y signaler un relief de Raffaello da Montelupo, à San Michele, et les statues de marbre, contournées et savantes, de Jean Bologne (1579), ornant, à gauche du chœur, l'autel de la Liberté, consacré au souvenir de l'affranchissement de Lucques en 1369 : c'est là encore de l'art d'importation.

Mais ce qui, au déclin de la Renaissance, donne à la cité un plus frappant caractère, c'est la suite de massifs et orgueilleux palais dont les dessins ont été fournis par Bartolommeo Ammanati (1511-1592), le

célèbre Florentin qui a terminé le palais Pitti dans un style à la fois grave et orné. Dans le premier tiers du XVIe siècle, Bartolommeo da Montelupo et son disciple Bastiano Bertolani avaient édifié dans le style de la Renaissance le plus pur mais le plus froid, la belle église de marbre de San Paolino. Les œuvres d'Ammanati n'ont plus cette froideur mesurée : de la première architecture florentine, il garde le goût d'une



Phot. Alinari.

Juste Sustermans. — Portrait du cardinal Léopold de Médicis. (Pinacothèque.)

austère grandeur : il l'imprime même aux palais d'une petite ville ; et cette superbe n'est pas pour déplaire aux premiers citoyens de la cité si fière de compter parmi les libres républiques. Comme œuvres bâties sur des plans d'Ammanati, on cite l'énorme palais provincial, qui n'a été achevé qu'aux XVIIIe et XIXe siècles, mais dont la puissante façade rustique, au sud-est, garde l'empreinte du goût harmonieux et sévère de l'architecte florentin, — le palais Bernardini, le palais Celanni, le palais Orsetti ; en outre, les architectes de plusieurs autres palais de la ville se sont indirectement inspirés de son style.

Au XVIIe siècle, le style baroque est venu ajouter à la complexe harmonie de la ville d'autres notes encore, d'un éclat plus aigu : quelle heureuse fantaisie dans ce palais Controni (près des remparts et de San Frediano), où un escalier se suspend en plein air à des terrasses à balustres couronnées de grands arcs, et où un étroit jardin composé se termine

Phot. Alinari.

J. Sustermans. — Portrait de femme inconnue. (Pinacothèque.)

par une grotte artificielle, abri d'une fontaine coulant sur des rocailles. On y retrouve le style de l'architecte lombard, Bartolommeo Bianco, qui, au commencement du XVIIe siècle, a donné les plans de ces palais génois aux escaliers légers et magnifiques. Mais, à l'intérieur du palais Mansi, puissante construction dont la masse longe une étroite rue provinciale, au bout d'une succession d'énormes salons aux murs chargés de tapisseries, aux plafonds peints de fresques tardives, mythologies où quelque élève de Pompeo Batoni a enflé le ton jusqu'au délire, une

Chambre des Époux, au milieu de laquelle un arc de triomphe en bois doré, sculpté de divinités hyperboliques, précède un énorme lit pavoisé de soies multicolores, nous donne des folies du baroque l'exemple le plus sonore, le plus absurde, le plus opposé au bon goût, mais aussi le plus typique et le plus divertissant. Cette orgie d'or, de pompeuses sculptures, de soies, de peintures, de tapisseries, de miroirs, de lustres, de meubles contournés, de clinquant et d'orgueil, — dans une chambre de jeunes mariés, au fond d'une demeure patriarcale de la plus petite des républiques, n'est-ce pas le signe révélateur d'un temps où l'héroïsme, n'étant plus dans la vie, hantait encore l'imagination, se muait en emphase espagnole, et se répandait dans la littérature et dans l'art par de fougueuses débandades de satyres, de nymphes, de guerriers empanachés, de rois et reines d'Orient, de consuls, d'empereurs, de géants, de divinités olympiques, tous bondissant, frémissant, parlant, criant, gesticulant, conquérant le monde ou escaladant le ciel?

Dans ce palais, qui conserve encore une abondante collection de tableaux flamands et hollandais du XVIIe siècle, assez secondaires d'ailleurs, c'est cette symphonie baroque qui frappe le plus l'imagination et reste dans la mémoire, — antithèse bizarre, et qui ne manque pas de saveur, avec l'harmonie discrète et pénétrante des chefs-d'œuvre du XVe siècle dont nous avons parlé plus haut, la tombe d'Ilaria del Carretto ou le jeune saint Romain de Civitali, paisiblement endormi dans la mort.

Phot. Alinari.

Le Pont du Diable (ou pont de la Madeleine). Route des Bains de Lucques.

CHAPITRE IV

LES ENVIRONS DE LUCQUES

Il y a peu de régions dans le monde qui offrent au voyageur, et davantage encore à ceux qui s'y attardent, autant de beautés nuancées et de paisible enchantement que l'onduleuse campagne qui entoure Lucques. Tout s'y mêle, tout s'y fond harmonieusement : de capricieuses montagnes, des vallées tantôt larges et tantôt encaissées, les vignes d'or, les oliviers d'argent, les noirs cyprès, de vieilles églises encore pleines d'œuvres d'art, d'anciennes demeures seigneuriales aux arcades élégantes, entourées de jardins touffus, de parterres et de fontaines, des villages aux maisons peintes, des couvents couronnant les hauteurs, même de vastes ruines romantiques, et, sur tout cela, cette admirable lumière toscane, d'une limpidité miraculeuse, mais qui souvent, le soir, jouant à travers d'invisibles vapeurs, pose soudain sur les choses un voile d'améthyste ou d'hyacinthe. Ce pays a le charme des contrées chargées d'histoire, et où les hommes n'ont jamais mutilé par passion le visage du passé. Tout s'y conserve, naturellement et sans contrainte ; les paysans

même y sont jaloux des moindres trésors gardés dans leur paroisse ; la plus humble chapelle possède un tableau du *trecento* ou du *quattrocento*, une terre cuite florentine ou des marbres de l'école de Civitali ; dans le presbytère d'un minuscule village, il arrive qu'on retrouve une très ancienne bibliothèque, contenant jusqu'à des incunables (San Concordio). Et souvent, dans ce décor très humain et très vénérable, les constructions neuves, — comme la nouvelle Grande-Chartreuse de Far-

Phot. Alinari.

Nozzano. — Environs de Lucques.

neta, — prennent dès qu'elles ont surgi du sol une physionomie empreinte de noblesse et de grandeur.

Il y a des ruines antiques, dans cette région où se sont combattus les Ligures, les Etrusques et les Romains, et où des eaux thermales sont exploitées depuis un temps immémorial. Mais ces ruines romaines, fort mutilées, sont sans importance. Les ruines de châteaux du moyen âge, beaucoup plus nombreuses, gardent infiniment plus de pittoresque. Ce sont des forteresses que se sont âprement disputées Lucquois, Pisans et Florentins, et où souvent se retranchaient des familles nobles et turbulentes, tour à tour vaincues par les habitants de Lucques et leur obéissant, ou se révoltant contre la ville et se donnant à ses ennemis. A l'ouest, les

deux plus importants de ces châteaux ruinés sont celui de Ripafratta, forteresse qui défendait la route de Pise, au pied du Monte San Giuliano, et celui de Nozzano, opposé par les Lucquois à la citadelle et aux tours de Ripafratta, au sommet d'un mamelon où se tassent les maisons du village et une église de la Renaissance.

Aux environs immédiats de Lucques, les villas modernes ont remplacé les châteaux fortifiés, et, dans ce pays qui convie à la retraite, beaucoup d'elles conservent des souvenirs de personnages connus ou

Phot. de l'auteur.

Vue de Ponte a Moriano (environs de Lucques).

célèbres. A La Gattajola, aux pieds des derniers contreforts des monts Pisans, dans un parc aux profondes verdures, se dresse une belle demeure patricienne du XVIIe siècle, avec une grande loggia aux arcades élancées, où acheva sa vie M. de Nieuwerkerque, directeur des beaux-arts sous Napoléon III. Au nord de Lucques, sur la rive droite du Serchio, cette colline si délicatement dessinée qu'on appelle le Monte San Quirico, et où, en 1342, Florentins et Pisans se battirent furieusement, porte un couvent et la villa où Pauline Bonaparte, la légère princesse Borghèse, passa les deux dernières années de sa vie : une maison claire, d'un seul étage couronné de balustres, garde encore la chambre de la princesse ; et, tout autour, sur les ondulations de la col-

line, se répand un admirable parc à l'anglaise, dans le goût de son temps, avec des bosquets d'yeuses noires, et une petite terrasse d'où apparaît Lucques tout entière, hérissée de tours et ceinte de pacifiques remparts.

De ce côté, en remontant la vallée du Serchio, le voyageur découvre sur le versant des montagnes de charmants villages : San Concordio,

Phot. Alinari.

Eglise de Brancoli (environs de Lucques).

San Michele di Moriano, avec une église au grand campanile noir, dans laquelle on voit une *Madone* florentine peinte dans la manière de Ghirlandajo ; un peu plus bas, dans les vignes, le petit sanctuaire roman de San Lorenzo, si joliment enchâssé dans des logements de vignerons conserve un vieux Crucifix peint de l'époque de Giotto. Un peu plus loin, la villa Mansi à demi abandonnée dresse sa haute loggia devant des parterres géométriques envahis par les ronces ; et, au-dessus, sur un rocher abrupt, au Castello di Moriano, une humble

chapelle blanche, tout environnée de cyprès, domine à pic le cours du Serchio, à la hauteur de Ponte a Moriano où la vallée fait un coude et se resserre brusquement ; sur les pentes boisées, s'égrènent des couvents, des églises, des villages : la blanche église de marbre du couvent de

Phot. Alinari.

Eglise de Brancoli. — Intérieur.

l'Ange (1849), d'un joli style néo-classique, regarde à travers les cyprès la vieille église romane de Brancoli, où subsiste une chaire de marbre, du XIIe siècle. En suivant la vallée, on trouve Diecimo, et sa vénérable *pieve*, que domine un campanile du même siècle, et qui enferme de vieilles sculptures romanes, — Anchiano, dont l'église pittoresque possède un joli tabernacle de l'atelier des Della Robbia, — et les Bains de Lucques, si fréquentés il y a cent ans. Une autre route, par des sites non moins

romantiques, mène jusqu'à Barga, justement célèbre par son site, sa cathédrale romane, sa chaire précieuse et barbare, et ses riches retables des Della Robbia.

Sur l'autre rive du Serchio, en repartant de Lucques, de charmants villages sont répandus dans la plaine et jusque sur les pentes des mon-

Phot. Alinari.

Matteo Civitali. — Le Christ du précieux sang. Lammari (environs de Lucques).

tagnes qui resserrent la route d'Altopascio et de Pescia, près d'où l'on s'est âprement battu au temps de Castruccio Castracani. Dans ces villages, d'anciennes églises et de belles villas mériteraient toutes d'être connues : la grande église à coupole de Lammari conserve un admirable *Christ* de Matteo Civitali, d'un pathétique un peu trop voulu, et l'on en voit un autre du même maître, plus lourd et plus banal, dans l'église de Segromigno, que domine son haut campanile roman. Dans ce bourg et dans ses environs immédiats abondent les villas du XVIIe et du XVIIIe siècles, la villa Rosselmini (ou Poniatowski), avec, au rez-de-

chaussée, une profonde loggia, soutenue par de hautes colonnes noires, et dans son jardin odorant, un profond bassin rectangulaire où dort une eau vert d'émeraude, — la villa Schwarz, la villa Huefer, la villa Bernardini, la villa Torrigiani, et surtout la villa Mansi, avec sa maison baroque incrustée de médaillons et peuplée de statues, sa galerie ouverte, ses salons peints de fresques par Tofanelli († 1812), et son parc aux belles eaux, où se cache dans des bosquets un bassin aux lignes courbes, bordé de balustres sur lesquels gesticulent encore des statues aux draperies nombreuses et couvertes de lichens.

Phot. de l'Auteur.
Campanile de Diecimo (environs de Lucques).

Mais, près de là, d'une autre villa appartenant à la couronne d'Italie, — une villa où achève sa vie un prince de la maison de Bourbon devenu fou, isolé dans cette pompeuse solitude, — dépend le plus riche, le plus varié de ces parcs aux végétations magnifiques et aux eaux disciplinées. C'est la villa Marlia, où le comte Orsetti voulut imiter les eaux et les splendeurs du Marly de Louis XIV : le nom même du domaine, changé de Marilla en Marlia, vient de cet ambitieux dessein. La maison seigneuriale (XVIIe siècle), malgré ses belles proportions et son style sévèrement classique, malgré ses grandes dépendances et la chapelle funéraire des princes de Capoue, mérite peu d'attention. Mais devant elle s'étend un des plus beaux jardins d'Italie, planté d'essences rares, d'où l'été fait s'exhaler une symphonie de parfums, et où se succèdent les capricieux bosquets à l'anglaise, les parterres réguliers, les eaux et les cascades. Deux grands bassins bordés de margelles de pierre grise et de balustres moussus, avec leurs jets d'eau endormis, leurs statues, leurs vases imités de l'antique, dégagent une beauté mélancolique analogue à celle de la villa Gambaro à Viterbe, et des villas de Frascati. Les jardins et les eaux où le *baroque* italien a mis la marque de son emphase empruntent aux siècles qui ont

passé sur eux et qui les ont démodés un charme étrange où se mêlent la vétusté et on ne sait quel air de jeunesse : la villa Marlia possède autant que tout autre ce charme ambigu ; et pour en rendre l'accent plus marqué, l'horizon des montagnes, ce bouquet de violents aromes qu'on respire dans le parc, et cette grande demeure où, près des monuments funéraires des siens, végète un prince fou, se combinent d'une façon inattendue et saisissante.

Ceux qui aiment ces vastes jardins composés en trouveront, un peu plus loin encore, un exemple différent mais merveilleux : c'est la villa

Phot. de l'Auteur.

La villa Rafaelli à San Quirico (environs de Lucques).

Garzoni (XVIIe siècle) à Collodi, près de Pescia. Là, ce ne sont plus des bassins et des jeux d'eaux, dans un parc occupant le fond d'une vallée, qui font le principal attrait du domaine. Collodi, plus avant dans la montagne, répand ses maisons, son église, ses jardins, sur une pente assez abrupte, plantée d'oliviers et de cyprès, et que domine un vieux château démantelé. Sur ce versant boisé, des successions de terrasses et d'escaliers donnent à la villa Garzoni une beauté théâtrale, où tout n'est pas délicat, mais dont l'ensemble déploie une savante magnificence. Seules quelques villas du lac de Côme, et les villas de Rome et de sa campagne, où Pirro Ligorio, directement ou indirectement, a imposé son style, atteignent ou dépassent l'effet des terrasses de Collodi.

Le voyageur qui a visité ces beaux lieux et qui revient vers Lucques, l'esprit chargé de si divers souvenirs, sent d'ailleurs, parmi ces vallées

heureuses, ses impressions se mêler, se fondre harmonieusement. C'est que dans ce coin du monde, riant comme un jardin, tous les siècles ont laissé leur trace, sans discontinuité : l'humanité a depuis tant de siécles marqué la terre de son empreinte, que la physionomie des choses fait penser à un beau visage de vieillard où le sourire et le regard seraient demeurés d'une fraîcheur émouvante. Et puis une nature, sublime avec simplicité, répand partout son enchantement. Ceux qui l'ont vue, ne fût-ce qu'un jour, ne l'oublient plus. Et qui, du reste, pourrait dire qu'il a senti toute la pénétrante douceur de la vie et des choses, s'il n'est revenu vers Lucques, un soir limpide de printemps ou d'automne, par les routes bordées de peupliers qui longent le lit du Serchio, devinant au loin les tours de la ville, voyant sur les verdoyantes montagnes les chapelles blanches et les couvents se dorer aux rayons du couchant, des nuages roses se mirer dans le fleuve, et bleuir dans l'azur les cimes aiguës des monts de Carrare ?

Phot. de l'Auteur.

Villa de Pauline Borghèse à Monte San Quirico (environs de Lucques).

Phot. Alinari.

La Verruca (environs de Pise).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PISE

Vue générale de Pise, prise du *Lungarno regio* 1
Le Baptistère, la Cathédrale et la Tour penchée 3
Vue générale de Pise 4
Corridor oriental du Camposanto 5
Palais de l'Horloge 6
San Francesco 7
Le cloître de San Francesco (Musée civique) 8
Le port des gondoles 9
Fontaine du XVIe siècle (via del Giardino) 10
L'Arsenal 11
Terrasses des jardins Corsini (ancienne citadelle de Pise) 12
Vue des rives de l'Arno à San Rossore 13
Les bords de l'Arno à Pise, en amont de l'ancienne citadelle 14
San Piero a Grado 15
Nef majeure de San Piero a Grado 17
San Sepolro 19
San Paolo in ripa d'Arno 21
Nef de San Paolo in ripa d'Arno 23

Cathédrale et tour penchée 24
Façade de la Cathédrale 25
Nef majeure de la Cathédrale 27
La Tour penchée 29
Le Baptistère. 30
Intérieur du Baptistère 31
Camposanto. Vue intérieure 32
Arcs intérieurs du Camposanto 33
Notre-Dame de l'Epine 34
Palais Gambacorti 35
Palais des Médicis (aujourd'hui Palais Shiff) 36
Palais Agostini 37
Palais Scorzi (Borgo largo) 38
Sarcophage antique, avec l'histoire de Phèdre et d'Hippolyte, (tombeau de Béatrix, comtesse de Toscane). (Camposanto) 40
Attribé à Biduino. — La Résurrection de Lazare et l'entrée à Jérusalem. Architrave du portail central de l'église de San Cassiano. 41
Bonanno. — Porte du transept méridional de la cathédrale 43
Guido Bigarelli de Côme. — Fragment des fonts du Baptistère 45
Niccola Pisano. — Chaire du Baptistère 47
Niccola Pisano. — L'Annonciation et la Nativité. Relief de la chaire du Baptistère. 48
Niccola Pisano. — Le Jugement dernier. Relief de la chaire du Baptistère 49
Giovanni Pisano. — Pise et les quatre Vertus. Pilier de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique). 51
Giovanni Pisano. — Les Vertus théologales. Pilier de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique) 53
Giovanni Pisano. — Le Christ et les évangélistes. Pilier de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique). 54
Giovanni Pisano. — Hercule. Statue provenant de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique) 55
Giovanni Pisano. — Le Massacre des Innocents. Relief de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique). 56
Giovanni Pisano. — Les Elus. Relief de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Musée civique) 57
Giovanni Pisano. — Pupitre provenant de l'ancienne chaire de la cathédrale. (Chœur). 58
Giovanni Pisano. — Vierge d'ivoire. (Trésor de la cathédrale) 59
Tino di Camaino. — Tombeau de l'empereur Henri VII. (Camposanto) 61
Nino Pisano. — L'archange Gabriel. (Santa Caterina) 62
Nino Pisano. — La Vierge annoncée. (Santa Caterina). 63
Nino Pisano. — La Madone du lait. (Notre-Dame-de-l'Epine) 64
Bruno di Giovanni. — Sainte Ursule secourant Pise. (Musée civique) 66
Fragment d'*Exultet*, XIIe siècle. (Musée civique) 67
Mosaïque de l'abside de la cathédrale 69
Francesco di Traino. — Saint Dominique. (Musée civique). 70
Francesco di Traino. — Saint-Thomas-d'Aquin. (Eglise Sainte-Catherine). 71
Le Triomphe de la mort. Fresque. (Camposanto. Galerie méridionale) 73
Le Jugement dernier. Fresque. (Camposanto. Galerie méridionale) 74
L'Enfer. Fresque. (Camposanto. Galerie méridionale) 75
La Fresque des Anachorètes. (Camposanto. Galerie méridionale) 77
Apparition du Christ à saint Antoine. (Camposanto. Corridor méridional). 78

L'Incrédulité de saint Thomas. Fresque. (Camposanto. Corridor oriental) 79
L'Assomption. Fresque attribuée à Simone Martini. (Camposanto. Galerie méridionale) 80
Benozzo Gozzoli. — L'Annonciation. Fresque. (Camposanto. Corridor septentrional) . 81
Donatello. — Chef de San Lussorio. Chœur de San Stefano dei Cavalieri 82
Gentile da Fabriano. — Madone. (Musée civique) 83
Benozzo Gozzoli. — Les vendanges de Noë. Fresque. (Camposanto. Galerie septentrionale) 84
Benozzo Gozzoli. — Malédiction de Cham. Fresque. (Camposanto. Galerie septentrionale) 85
Benozzo Gozzoli. — La Tour de Babel. (Camposanto. Galerie septentrionale) . . . 87
Benozzo Gozzoli. — Les trois Anges apparaissant à Abraham. (Corridor septentrional du Camposanto) 88
Benozzo Gozzoli. — L'Adoration des Mages. Fresque. (Camposanto. Corridor septentrional) 89
Domenico Ghirlandajo. — Saint Sébastien et saint Roch. (Musée civique) 90
Andrea del Sarto. — Sainte Agnès. (Cathédrale) 91
Andrea del Sarto. — Sainte Marguerite. (Cathédrale) 92
G. Antonio Sogliani. — Madone. (Cathédrale) 93
Sodoma. — « Sacra conversazione ». (Musée civique) 94
P. Fancelli et Stagio Stagi. — Chapiteau. (Chœur de la cathédrale) 95
Lampe dite de Galilée. (Nef majeure de la cathédrale) 97
San Stefano dei Cavalieri. Nef majeure 98
Vasari. — Ancien palais des chevaliers de Saint-Etienne 99
Le Palais « alla giornata » 100
Cloître de la Chartreuse de Pise. (Calci) 101
Chartreuse de Pise. Façade principale. (Calci) 102
Cloître et fontaine de la Chartreuse de Pise. (Calci) 103

LUCQUES

Vue générale de Lucques 105
Remparts de Lucques et porte Saint-Pierre 106
Le Dôme 107
Le Baptistère et le palais Micheletti 109
Palais Guinigi 110
Palais Controni 111
Palais Mansi. La chambre des Epoux 113
Biduino. — Architrave d'un portail de l'église Saint-Sauveur 115
San Frediano 116
Fragment d'architrave romane. (San Giusto) 117
Relief décoratif (XIIIe siècle) provenant de Santa Maria Forisportam. (Pinacothèque) . 118
Dôme de Lucques. Façade 119
Saint-Martin et le pauvre. — Groupe de marbre attribué à Guido da Como. (Façade du Dôme) 120
Niccola Pisano. — La descente de croix. (Tympan d'un portail du Dôme) 121
Portail du Dôme. Dans la lunette : Descente de croix, de Niccola Pisano. A l'architrave : Nativité, de Niccola Pisano 122
San Michele 123
Dôme de Lucques. Nef majeure 124
Fenêtre de Sainte-Marie-de-la-Rose 125

Matteo Civitali. — « San Silao » 126
Jacopo della Quercia. — Tombeau d'Ilaria del Caretto, femme de Paolo Guinigi. (Dôme) 127
Jacopo della Quercia. — Autel Trenta. (San Frediano) 128
Matteo Civitali. — Tombeau de Pietro da Noceto (1473). (Dôme) 129
Matteo Civitali. — Ange de la chapelle du Saint-Sacrement. (Dôme). 130
Matteo Civitali. — Ange de l'autel du Saint-Sacrement. (Dôme) 131
Matteo Civitali. — Autel de saint Regulus. (Dôme). 132
Matteo Civitali. — La Madone de la Toux. (Eglise de la Trinité). 133
Matteo Civitali. — Le « Tempietto », chapelle du *Volto Santo*. (Dôme) 134
Domenico Girlandajo. — Vierge entourée de saints. (Sacristie du Dôme) 135
Botticelli. — Sainte Barbe. (Pinacothèque) 136
Filippino Lippi. — Saint Roch, saint Sébastien, saint Jérôme et sainte Hélène. (Eglise Saint-Michel). 137
Fra Bartolomeo. — La Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Etienne (1509). (Dôme) 138
Juste Sustermans. — Portrait du cardinal Léopold de Médicis. (Pinacothèque) . . 139
J. Sustermans. — Portrait de femme inconnue. (Pinacothèque). 140
Le Pont du Diable (ou pont de la Madeleine). Route des Bains de Lucques. . . . 142
Nozzano. — Environs de Lucques 143
Vue de Ponte a Moriano (environs de Lucques) 144
Eglise de Brancoli (environs de Lucques) 145
Eglise de Brancoli. Intérieur 146
Matteo Civitali. — Le Christ du précieux sang. Lammari (environs de Lucques). . 147
Campanile de Diecimo (environs de Lucques). 148
San Quirico. — Villa Rafaelli (environs de Lucques) 149
Villa de Pauline Borghèse à Monte San Quirico (environs de Lucques). 150
La Verruca (environs de Pise) 151
Allée de cyprès (couvent de l'Ange, près de Ponte a Moriano). 154
Matteo Civitali. — Saint Romain (Lucques, église S. Romano) 155
La Torre del Campano à Pise 156

Phot. de l'Auteur.

Allée de cyprès (couvent de l'Ange, près de Ponte a Moriano).

Phot. Alinari.

Matteo Civitali. — Saint Romain. (Lucques, église S. Romano).

TABLE DES MATIÈRES

PISE

CHAPITRE PREMIER

Physionomie de Pise 1

CHAPITRE II

Origines de Pise. — Monuments du moyen âge 15

CHAPITRE III

La sculpture pisane 40

CHAPITRE IV

La peinture à Pise, au XIVe siècle 66

CHAPITRE V

L'art de la Renaissance à Pise. — L'architecture aux XVIe et XVIIe siècles. — La Chartreuse de Pise 81

LUCQUES

CHAPITRE PREMIER

Sa physionomie et son histoire 105

CHAPITRE II

L'art du moyen âge à Lucques 115

CHAPITRE III

L'art de la Renaissance à Lucques 126

CHAPITRE IV

Les environs de Lucques 142

TABLE DES ILLUSTRATIONS 151

Phot. Alinari.
La Torre del Campano à Pise.

85-B212.05

45409

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00771 7388